معايير نقد الشعر العربي

(قديماً وحديثاً)

مقدمة لدراسة حركة نقد الشعر العربي

دكتور

شعبان عبد الحكيم محمد

دار العلم والإيمان

للنشر والتوزيع

811.9

م . ش

شعبان عبد الحكيم . محمد ،

معايير نقد الشعر العربي : (قديماً وحديثًا) مقدمة لدراسة حركة نقد الشعر العربي/ شعبان عبد الحكيم محمد.-ط1.- دسوق:دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

336 ص ؛ 17.5 × 24.5سم .

تدمك : 5 - 586 – 308 – 977 – 978

1. الشعر العربي – تاريخ ونقد .

أ - العنوان .

رقم الإيداع : 16969

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة – بجوار البنك الأهلي المركز

E-mail: *elelm_aleman@yahoo.com*

elelm_aleman2016@hotmail.com

2018

إهـــداء

إلى روح جدى المرحوم محمد أحمد حسن

وأبي وأختى إحسان

.... وفاء وذكرى

الفهـــــــــــــــــــرس

قائمة المحتويات

مقــدمـة

تهدف هذه الدراسة إلى إعطاء القارىء وجبة متكاملة عن حركة معايير نقد الشعر العربى قديما وحديثا ، وتأتى امتداداً لكتابات صاحبها في الحركة النقدية عند العرب ، فصاحبها – دائما – يربط بين القديم والحديث في رؤيته النقدية ، كما طرحها في كتاباته السابقة ، بداية من دراسته " النقد الجمالى عند العرب " ملتمسا الجمال الفنى من زاوية علم الجمال ، الذى أصبح علما على يد بومجارتن في العصر الحديت ، ثم دراساته : دور الاتصال والتأثير في الرؤية النقدية عند العرب، وإشكالية التلقى في القصيدة العربية قديما وحديثا .

والمؤلف في نهجه هذا يهدف إلى إبراز التواصل بين حلقات الحركة النقدية، في تراثنا ، وفي عصرنا الحديث ، ولما كان النص الأدبى هو الذى يصنع معايير نقده، وجدنا هذا الملمح واضحا ، حتى ستينيات القرن السابق ، فالمعايير النقدية معايير موروثة ، لأن شكل القصيدة العربية ، جاء امتدادا للقصيدة العربية القديمة ، أو كما أطلق عليها (قصيدة عمود الشعر العربى) التى أطر ملامحها المرزوقى (ت 428 هــ) ، وظلت هذه المعايير الشعرية ، وكذلك المعايير النقدية أدوات نقدية عند نقادنا الكبار ، بداية من المرصفي ، وحمزة فتح الله ، والرافعى، وميخائيل نعيمة ....

حتى النقاد الذين اتصفوا بنزعتهم الحداثية في عصرهم ، كطه حسين والعقاد ، ومندور ، استخدموا معايير النقد القديمة (كاستقامة المعنى، ووضوح اللفظ ، والبعد عن التعقيد ، والسلامة العروضية في الوزن ، وتجنب عيوب القافية).

أما عندما تغيَّر شكل القصيدة العمودية وجاءت قصيدة التفعيلة ، وتغيرت الرؤية في استخدام اللغة ، وفي تشكيل الصورة الفنية ، وفي التشكيل الموسيقى ، والبناء الدرامى للقصيدة ، متضمنا للرمز وتوظيف الأسطورة ، عندها استجابت حركة النقد للتطور في الرؤية والأداة ، وفي فترة السبعينيات وما بعدها فيما أُطلق عليها (الحداثة وما بعد الحداثة) تغيرت الرؤية للنص الشعرى ، في صورة القطيعة والطرح الجديد ، للنص الشعرى رؤية وأداة ، وجاءت مناهج نقدية كالسيميولوجية والدليلية وغيرها ، للتجاوب مع هذا الصوت الشعرى ، الذى وصفه أحدهم بـــــــ (الفوضى الخلاقة) وقد مهدت لدراستى بالحديث عن مفهوم النقد ، ومعناه لغة واصطلاحا ، وتغير الرؤية الحديثة لهذا المفهوم في الفترة الأخيرة ، ليصبح مصطلح " قراءة النص " المصطلح الأكثر شيوعا في التعامل مع النص ، كبنية فنية ، فيما عرف بــــمصطلح (الأدبية أو الشعرية) وقصدبه البحث عن السمات الفنية ، التى تجعل من ما نصا أدبيا ، ثم أعرض لمعالم الحركة النقدية قديما ، وأشهر أعلامها ، وبعدها أقف على الحركة النقدية في القرن العشرين ، حتى أيامنا ،

وقسمت دراستى كالآتى :

تمهيد : أقف فيه على تعريف النقد لغة واصطلاحا ، وعلى تغير مفهوم النقد في عصرنا ، وأصبح مصطلح قراءة النص مصطلحا أكثر شيوعا ، وانتشارا على الساحة الادبية ، وأقف على مفهوم القراءة وأنواعها ، وأنواع القارىء .

الفصل الأول : معايير نقد الشعر في تراثنا النقدى .

المعايير الفنية لنقد الشعر حتى العصر العباسى : وفيها أقف على بدايات النقد الأدبى في العصر الجاهلى ، ثم في العصر الإسلامى ، وفي العصر الأموى ، حيث

المعايير النقدية التى تدور حول استقامة المعنى، و مناسبة لفظة لموضعها ، أو عيب في العروض، أو في القافية، أو التخلى عن قيمة أخلاقية، أو الدعوة لنزعة تحريرية ، ترفض المعيار الأخلاقى معيارا للحكم ، أو تفضيل شاعر على آخر .

معايير نقد الشعر في العصر العباسى : أقف على :

حركة نقد الشعر في القرن الثالث الهجرى : حيث سيطرة تيار اللغويين ومقياسهم المحدود للنص الشعرى من حيث الصحة والاستقامة اللغوية فقط ، ثم بداية حركة التأليف ، في هذا العصر ، وأهم المؤلفات النقدية في هذا القرن ، وسأقف على معايير النقد في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة .

اكتمال النظرية النقدية في القرنين الرابع والخامس الهجريين : وفي هذين القرنين نشطت حركة التأليف في النقد ، ودارت في ثلاثة محاور : التنظير لعام النقد ، في عيار الشعر لابن طباطبا ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر ، والنقد التطبيقى في كتابي الموازنة للآمدى ، والوساطة للقاضى الجرجانى ، والنقد التحليلى الجمالى عند عبد القاهر الجرجانى ، الذى يعد بداية للنقد الأسلوبي ، في عصرنا ، النقد الذى يعتمد على بنية النص الأدبي ، وتشكيله لغويا ، وعلاقة الألفاظ بعضها ببعض ، في منظومة متكاملة رائعة ، يجمع بينها التآلف والانسجام ، لخلق المعنى الشعرى .

النظرية النقدية عند حازم القرطاجنى: أقف فيه على منظور حازم القرطاجنى للنص الشعرى ، هذا المنظور الذى يتصف بالشمولية ، والرؤية الكلية ، للنص الأدبي ، من خلال مصطلح المحاكاة والتخييل ،أتتبع فيه مدى

إفادة حازم من الفكر اليونانى ، ومن النقاد الفلاسفة ، في وضع رؤية كلية للنص الشعر ، من حيث طبيعة الشعر ، وعلاقته بالواقع ، والعلاقة بين النص الشعرى والمتلقى .

أبرز القضايا النقدية عند العرب : وفيه أقف على رؤية النقاد العرب للقضايا النقدية التى استحوذت على مساحة كبيرة في فكرهم ، كقضية اللفظ والمعنى ، و قضية الصدق والكذب ، و بناء القصيدة ، و قضية السرقات الشعرية ، وقضية الشعر والأخلاق .

الفصل الثانى : معايير نقد الشعر في العصر الحديث ،أقف فيه على :

الاتجاه الكلاسيكى في نقد الشعر : وفيه أقف على امتداد المعايير النقدية ، لحركة الشعر العربى ، فترة طويلة من النصف الأول من القرن العشرين ، ولما كانت طبيعة النص الشعرى هى التى تشكل أدوات نقده ، فقد ساد اتجاه مدرسة الإحياء في الشعر ، هذه المدرسة التى يعدُّ البارودى رائدها ، وسار على نهجه كثير من الشعراء ، منهم أحمد شوقى ، وحافظ إبراهيم ، ومحمد عبد المطلب ،وأحمد محرم ، والرصافي ، والزهاوى ، وأحمد الشارف ...وغيرهم ، هذه المدرسة حافظت على ديباجة الشعر العربى، لغة،ومعنى، وموسيقى ...إلخ.

و بدهى تأتى معايير نقده امتداداً للمعايير النقدية القديمة ، ولذا دار فلك النقد عند المرصفي ، وحمزة فتح الله ، والرافعى ، حتى طه حسين والعقاد ، في كثير من أحكامهما مرجعها المعايير النقدية الموروثة ، حيث فصاحة اللفظة ، وجماليات دلالتها ، واستقامة المعنى ، وجدته ، وحسن صياغة الصورة الفنية ، ووقوفها عند درجة من التشابه بين طرفيها ، لا تتجاوزها ،

وحسن الإيقاع الموسيقى ، في براءته من التخليع ، وخلو القافية من العيوب ....إلخ .

آليات حداثية في نقد الشعر عند جماعة الديوان : أقف فيه على معايير نقدية جديدة اتخذها العقاد والمازنى ، في نقد النص الشعرى ، وهذه المعايير : الشعر تعبير عن النفس الإنسانية ، الشعر تعبير وجدانى لأنه يعبر تعبيراً صادقاً عن مشاعر صاحبه ، القصيدة وحدة نفسية ، يتحقق من خلالها الوحدة العضوية ، التنوع في الأوزان ، والتحرر من نظام القافية ، وأقف على إبداعهم الشعرى ، الذى جاء امتداد لرؤيتهم النقدية ، إيمانا منا بأن النص الشعرى ، يصنع أدوات نقده .معايير نقد الشعر عند الحركة الرومانسية : أقف فيه على معايير المدرسة الرومانسية في الوطن العربي ، وعند شعراء المهجر ،من حيث اللغة والخيال ، والثورة – النظرية – على عروض الخليل بن أحمد ، ودلالات النص الإنسانية ،

المعايير النقدية في نقد قصيدة التفعيلة : أقف فيه على معايير نقد قصيدة التفعيلة ، في ثورتهم على الوزن الشعرى الخليلى ، والتحرر من القافية ،

واستخدام اللغة الحياتية الطازجة ، في التعبير عن واقعهم ، واستخدام الرمز ، وتوظيف الأسطورة ، ودرامية النص الشعرى .شعر الحداثة وفوضوية المعايير الفنية والنقدية : أقف فيه على قصيدة الحداثة رؤية وتشكيلا ، في صورتها الضبابية الموغلة عمقا ،

مما أدى إلى إفراز مناهج نقدية ، تتعامل مع النص من خلال بنيته التركيبية واللغوية .

مناهج نقد الشعر الحداثى : امتدادا لهذه الرؤية السابقة ، في تغير المعايير النقدية للنص الشعرية ، جاءت مناهج نقدية كثيرة ، منها المنهج الأسلوبى ، الذى يعدُّ أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة النص الشعرى ، والمنهج البنيوى ، والمنهج السيميولوجى ، والدليلية ، والتأوليلية ، ونظريات التلقى ....إلخ ، مما أحدث فوضى نقدية جاءت انعكاسا لفوضى شعرية ، مما أدى إلى مناداة بعض النقاد كمحمد مفتاح باستخدام ما أطلق عليه (المنهج التلفيقى) الذى يستفيد من مناهج عدة، في توليفة متجاورة ، وإقف على نموذج من منهجه التلفيقى في قراءاته لشعر رفعت سلام في نهاية دراستى .

أحاول في دراستى هذه إعطاء القارىء العربى خارطة لحركة نقد الشعر العربى قديما ، وحديثا ، لعلّها تصلح في إعانته في دراسته الشمولية لأى مرحلة من مراحل نقدنا العربى ،أو لدراسته لأحد المناهج النقدية ، والله الموفق إلى سواء السبيل .

د/ شعبان عبد الحكيم محمد

تمهيد
مفهوم النقد ـ النقد وقراءة النص

النقد لغة :

للنقد في اللغة أكثر من دلالة أكثرها شيوعا :

تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها ، كالتنقاد والتنقد ، وقد نقدها ينقدها ، وانتقدها وتنقدها ، إذا ميَّز جيدها من رديئها، منه قول الفرزدق في وصف الناقة:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة   نفي الدنانير تنقاد الصياريف(1)

ومنه قول امرىء القيس :

كأن صليل المرو حين تطيره   صليل زيوف ينتقدن بعبقرا(2)

النقد بمعنى العيب ، كما ورد ذلك في حديث أبي الدرداء: إن أنت نقدت الناس نقدوك ، وإن تركتهم تركوك، ومعنى تنقّدتهم : عبتهم واغتبتهم،(3) فالنقد – هنا – بمعنى العيب والثلب، وضده التقريظ ، أى : ذكر المحاسن ، تقول : تقارظ الرجلان :

---

1 - راجع ابن سـنان (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سـعيد): سـر الفصـاحة ط دار الكتب العلمية ط4 بيروت عام 1982،ص . 81 . والبيت من البحر البسـيط .وابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى):الخصـائص، تحقيق محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية عام 1952. 315/2.

2 -امرؤ القيس بن حجر : ديوان امرىء القيس : تحقيق محمد أبو الفضـل إبراهيم دار المعارف ط4 عام 1984.ص64.والصليل :الصوت ، والمرو : الحجارة ،تطيره: تفرقه ، عبقر: موضع باليمن ، وكانت دراهمه زيوف ، الزيوف : الرديئة واحدها زائف وزيف، لقد شبه الشاعر صوت الحجارة إذا رمى بها ووقع بعضها على بعض بصوت الدراهم الزيف إذا انتقدها الصيرفى وقلبها ، وقد خص الزيوف لأن صوتها أشد من صوت غيرها لكثرة نحاسها .

3 - راجع : ابن منظور (أبو الفضـل جمال الدين محمد بن مكرم): لسـان العرب ط دار صـادر- بيروت – د. ت ج3 ص425.

إذا تمادحا ، وبهذا المعنى استعمله بعض المحدثين من الكتاب،

وجعلوه رديفا للتقريظ ، أى المدح والثناء وقالوا : (باب النقد والتقريظ) أى باب ذكر المساوىء وذكر المحاسن.

ومن معانى النقد (النقاش) قيل : ناقدت فلانا ، إذا ناقشته في الأمر ، وذكر د. أحمد كمال زكي أن الأصل في كلمة النقد هو الضرب ، ثم استعملت للنقر، ولالتقاط الطائر الحب ، والاستخدام الثالث – وهو متأخر – بمعنى تمييز الدراهم لمعرفة جيدها من رديئها (4).

ومن معانى النقد – أيضا - لدغ الحية ، ونقد الجوزة ، واختلاس النظر نحو الشىء ، وكل ذلك لم يعط مفهوم النقد بمعناه الأدبي ، الذى نسعى إليه(5)
ولكن أكثر استخدام لفظة النقد قديما – كما ذكرنا – دار حول هذين المعنيين :

1- تمييز الجيد من الردىء.2- إظهار العيب والمساوىء.

هذا عن النقد (لغة) وسنقف على النقد اصطلاحا .

---

4 - راجع : د. أحمد كمال زكى :النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) ط . دار النهضة العربية للطبااعة والنشر بيروت د. ت ، هامش ص23.
5 - راجع : د. هاشم صالح مناع : بدايات فى النقد الأدبى ط دار الفكر العربى بيروت عام 1994. ص87.

النقد اصطلاحا :

اختلف الدارسون في تحديد مفهوم النقد (الأدبي)، الذى هو عملية دراسة العمل الفنى ، وتذوقه للوقوف على جمالياته الفنية ، فعرَّفه أحمد الشايب بقوله "دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها ، المشابهة لها ، أو المقابلة ، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها " و" هو التقدير الصحيح لأى أثر فنى في ذاته ، ودرجته بالنسبة إلى سواه"(6) وعرّفه د. سعد ظلام بقوله بأنه " فن دراسة النصوص

الأدبية لمعرفة اتجاهها الأدبي ، وتحديد مكانتها في مسيرة الآداب ، والتعرف على مواطن الحسن والقبح مع التفسير والتعليل "(7).

و لفظة (نقد) عند أحمد أمين تعنى في مفهومها الدقيق(الحكم) Judgement وهومفهوم نلحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عموما.(8)

6 - أحمد الشايب :أصول النقد الأدبى مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط8 عام 1983ص115:116.
7 - د. سعد ظلام :فى النقد الأدبى مطبعة السعادة القاهرة عام 1975ص14.
8 - أحمد أمين : النقد الأدبى مكتبة النهضة المصرية ط5 القاهرة 1983ص159.

وعند د. محمد مندور : النقد في أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها ، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناه الواسع وهو منحى الكاتب العام ، وطريقته في التأليف ، والتعبير ، والتفكير ، والإحساس على السواءو (في تعريف آخر عنده) فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة(9).

وعند مجدى وهبة وكامل المهندس النقد يعنى :

فن تقويم الأعمال الفنية والأدبية ، وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمى .

الفحص العلمى للنصوص الأدبية من حيث مصدرها ، وصحة نصها ، وإنشاؤها وصفاتها وتاريخها .(10).وعند د. محمد أحمد العزب النقد يقصد به : تحليل الأعمال الفنية وتحديد قيمها الجمالية والفنية والغائية، من خلال تذوق تشترك في تشكيله موضوعية العقل ، وانفعالية الوجدان ...أى أن النقد عملية مركبة تنطوى على عناصر من التحليل والتقييم والكشف عن جوانب الكمال والنقص في العمل الفنى، وتحديد مستوياتهما فيه(11).

---

9 - د. محمد مندور : فى الأدب والنقد دار نهضة مصر د. ت ص9، والنقد المنهجى عند العرب دار نهضة مصر القاهرة عام 1972ص14.

10 - مجدى وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات فى اللغة والأدب مكتبة لبنان بيروت ط2عام 1984ص417.

11 - د. محمد أحمد العزب : عن اللغة والأدب والنقد ط. المركز العربى للثقافة والعلوم بيروت لبنان د.ت ص257.

ويمكننا – بعد هذا العرض – أن نستنتج تعريفا موحدا شاملا للنقد هو : دراسة العمل الفنى من جميع جوانبه ، وما يحيط به من مؤثرات ، وإخضاعه للتفسير، والشرح ، والتحليل والتعليل ، والتمييز ، وإظهار إيجابياته وسلبياته ، ثم الحكم عليه.(12) وكلمة نقد في اليونانية القديمة تتضمن معنى التمييز، أى التحليل ومعنى الحكم ، أو التقويم ، وترسم النقد الأوروبى الحديث إلى حين خطى النقد اليونانى القديم ، لكنه منذ أواخر القرن الثامن عشر ، نزع إلى تغليب التحليل على الحكم.(13)ورغم عودة النقد المعاصر إلى مساره ، فقد ظهر نقاد جهروا بأنه ليس من مهمة الناقد أن يحكم ، وإنما مهمته أن يدرس ، ويحلل ، ويدل على مواطن المميزات (أمثال أناتول فرانس ، ورتشاردز ، مولتن) .و في عصرنا الحديث أصبح مصطلح القراءة أكثر ذيوعا واستخداما في معالجة النصوص الأدبية ، والولوج إلى أعماقها ،وتفهم دلالتها ،لا مصطلح النقد ، وليس هناك تعريف جامع مانع لهذا المصطلح (القراءة)

---

12 - د. هاشم صالح مناع : بدايات فى النقد الأدبى ص93.

13 - راجع : د. سهير القلماوى : النقد الأدبى ط 2 دار المعارف القاهرة عام 1959. ص18 وما بعدها.

وإن كان من أبرز هذه التعريفات تعريف وليم راى القراءة " دمج وعينا بمجرى النص" أو "التفاعل بين موضوع النص والوعى الفردى" أو محاولة "إيجاد المعنى"(14) فدمج وعينا بمجرى النص ، أو التفاعل معه، أو إيجاد المعنى، هذه تعريفات تتجاهل طبيعة عملية القراءة، وإجراءاتها الفنية، ذلك أن عملية القراءة عملية سيكلوجية وفيزيولوجية يصعب خلالها وصف العمليات العقلية والنفسيةـ في صورة مبلورة ومحددة ، للنشاط العقلى في عملية الإدراك، ناهيك عن التباين والتفاوت بين الناس، في الفهم والإدراك، يضاف إلى ذلك الطبيعة المميزة لكل نص، كل هذا يبرز لنا صعوبة عملية القراءة، ولقد أشار إلى هذه الصعوبة أحد الباحثين بقوله " القراءة نشاط فردى، وقد يعجز الناقد ـــ أحياناًـــ أو يتهيب المحاولة، ويستشعر سلفاً إحساساً غامضاً لدى قراءة القصيدة ، على ما يقول إمبرتكو إيكو عازياً ذلك إلى تعدد القراءات ، وانفتاح النص على تذوق لا نهائى، مما يبيح وصفه بأنه حرباوى وزئبقى، كناية عن تلونه وتموج مستوياته"(15).

14 - وليم راى: المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية ـ ترجمة يوئيل يوسف عزيز ط . دار المأمون بغداد ط1 1987م. ص 17، 73، 199.

15 - حاتم الصـــكر: ترويض النص، دراســـة للتحليل النصـــى فى النقد المعاصـــر إجراءت ومنهجيات، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص 28، وانظر المراجع التى رجع إليها فى الهامش ص 61، روبرت شولز: البنيوية فى الأدب، ترجمة: حنا عبود، ط دمشق، 1984، ص 162، وامبرتو إيكو: تحليل اللغة الشعرية، ص 82، وفاضل تامر: الصوت الآخر، ص224.

وهذه الصعوبات تعكسها تعبيرات الباحثين عن فعل القراءة ، فأطلقوا عليها عدة مسميات منها ترويض النص (حاتم الصكر) وإضاة النص (محمد مفتاح) تفعيل النص (إيكو) اللعب مع النص (تودرورف) واستنطاق النص (محمد عبد المطلب)، وبلغ الحد برولان بارت تصوير هذه العملية بالشهوة ، والعشق حين قال "القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي، وتقيم معه علاقة شهوة، فإن تقرأ معناه أن

تشتهى الأثر" (16)، وقد بالغ بارت في تصوره لعملية القراءة، حين أطلق على العمل الأدبي- قبل القراءة - أثراً، وبفعل القراءة يتحول هذا الأثر إلى نص، وألغى دور المبدع ، ودعا إلى موت المؤلف، وأطلق على القارئ (ناسخاً)، ورأى أن: "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف ، في الأثر الأدبي يوجد مؤلف، أما في النص فيوجد ناسخ، بين المؤلف والأثر علاقة ملكية، وعلاقة معاناة " (17)

16 - رولان بارت: النقد والحقيقة ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب مراجعة محمد برادة ـــــ ط الشـــركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء ط1، عام 1985م. ص 86.

17 - رولان بارت: موت المؤلف ضمن دروس السيمولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، ط دار توبقال للنشر، ط الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1986، ص 85.

ولعل هذا الاضطراب يعكس لنا صعوبة عملية القراءة، التى يبرزها لنا ـــ أيضاً ـــ اختلاف المنظرين في نوعية القارئ الذى يتعامل مع النص، فيطلق عليه ستانلى فيش (القارئ المخبر)، مبلوراً عمله من خلال منظوره للنحو التوليدى، فالقارئ المخبر " بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبى، يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبراً إياها ضرباً من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية، فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبداً عفوية، ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعى، وهو عمل المحلل الأسلوبى الذى لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية"(18).ويطلق عليه أيزر القارئ المضمر والقارئ الفعلى ،الأول هو القارئ الذى يخلقه النص لنفسه، ويطلق ريفاتير على القارئ الخاص (القارئ الجمع)، وقد استبدل هذا المصطلح بمصطلح آخر يدل على المفهوم نفسه هو (القارئ الوسط)،

18 - عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب)، ط الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982، ص 84.

أى القارئ الذى يمثل منزلة وسطى بين القراءة السطحية، والقراءة العالمة(19)، وأطلق عليه فينيغانز وايك (القارئ المثالى)، وهو الذى أوتى ذكاءً جماً في الربط، وفي استطاعته " أن يضع موضع الفعل في سياقه الزمنى، أكبر عدد ممكن من القراءات المتقطعة"(20)، ويطلق عليه إيكو القارئ النموذجى مقابلاً للقارئ التجريبى، وهو القارئ الذى يقتصر في قراءته على الصورة اللفظية للنص، أما القارئ النموذجى، فهو القارئ الحقيقى، ويعتبره (إيكو) استراتيجية أساسية في خلق المعنى(21).أكثر من ذلك فرق بارت بين الناقد والقارئ، وكأنه لا علاقة بين العمليتين رغم تلازمهما، فالقراءة إجراء نقدى، وصورة من صور النقد التطبيقى، وتقوم على دعامتين: التحليل، ثم إعادة تركيب النص من أجل إيجاد المعنى، وكلمة التحليل Analysis الإنجليزية أصلها اليونانى يتكون من مقطعين Ana أى إلى أعلى أو وراء و Luien بمعنى يفك، ففي الفك تحليل، وفي إلى أعلى البحث عن الدلالة البعيدة(22)

---

19 - راجع:حمادى صمود:الوجه والقفا فى تلازم التراث والحداثة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1988، ص 164.

20 - امبرتو إيكو: القارئ فى الحكاية (التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية) ترجمة أنطون أبو زيد - ط المركز الثقافى الدار البيضاء ط1 عام 1996م.ص 73.

21 - راجع : م . نفسه ص 77: 78.

22 - راجع : حاتم الصكر: ترويض النص ص 11 نقلاً عن جان بلانش، وج. ب بونتاليس، معجم مصطلحات الأدب، ط 2، بيروت، 1983، ص 16.

هذا ما يشير إليه المعنى اللغوى ، فالدلالة اللغوية تتفق مع المعنى الاصطلاحى ، ذلك لأن " التحليل في جذره اللغوى والاصطلاحى يعنى رد المركب إلى عناصره ، فإن تحليل النصوص الأدبية ينطوى على إجراء مماثل، لكنه يتجاوزه إلى إعادة تركيب تلك العناصر إعادة لا تتطابق تماماً مع قصد المؤلف ، أو تكشف المعنى المباشر ، الذى يتيحه السطح النصى المدرك بالقراءة الأولى" (23)

ومما يدلل على ارتباط النقد بالقراءة نقل الدكتور محمد مندور تعريف لانسون للنقد بأنه فن تمييز الأساليب، رغم ذلك يرى بارت " الناقد لا يمكن أن يكون بديلاً عن القارئ في شئ ، فليس من المجدى أن يسمح لنفسه، أو يطلب منه البعض إعطاء صوت ، مهما يكن محترماً ، لقراءة الآخرين، ولا يكون هو ذاته سوى قارئ أنابه آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة، بدعوى معرفته، أو قدرته على إصدار الأحكام"(24)، فهذا كلام يدلل على شيوعية عملية القراءة، وعدم الاعتراف بتميز القارئ للنص، وكل قارىء وله قراءته الخاصة به ، وكل قراءة لاتلغى غيرها مهما كان الاختلاف ،أو الشطط في بعض الأحيان ،

---

23 - م. نفسه . ص 27.
24 - رولان بارت: النقد والحقيقة، ص 83.

وفي الوقت نفسه ينفي الخاصية النوعية للأدب (حسن تشكيله الفنى وبعد دلالته)، كل ذلك يدل على الفوضى والاختلاف في تحديد مفهوم (القراءة) كما سنجد كثرة المناهج النقدية ، وتداخلها مما يحدث اضطراب المتلقى وعدم استقراره على شيء ما .

2- وظيفة النقد الأدبي :

من وظائف النقد الأدبي أولا الكشف عن جوانب النضج الفنى في الإنتاج الأدبي وتمييزها مما سواها ، عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتى بعد ذلك الحكم عليه(25) .وبذلك يؤدى كما رى لاسل أبر كرومبى إلى هداية القارىء إلى تكوين رأى صحيح عن نتاج أدبي موجود عن طريق أسئلة معقولة، يسألها المرء عن كل شيء يتعلق بالأدب ، ثم الإجابة عنها كذلك إجابة عقلية (26).

---

25 - د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط دار الثقافة دار العودة بيروت عام 1973. ص11.

26 - راجع : لاسل آبر كرومبى : قواعد النقد الأدبى ترجمة عوض محمد عوض ط لجنة التأليف والترجمة والنشر عام 1954. ص7.

وعند بعض النقاد لا تقتصر وظيفة النقد الأدبي على العمل الأدبي بحد ذاته، بل تتعداه إلى مدى إسهامه في تحرر الشعوب ، والحكم على أصالة العمل الفنى وحقيقته عندهم بصيرورة مضمونه شكلا (27).

ويمكن تلخيص غاية النقد الأدبي في الآتى :

تقييم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية .

تعيين مكان العمل الأدبي في طور مسيرة الأدب .

تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه .

تصور سمات صاحب العمل الأدبي ، من خلال أعماله ، وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التى اشتركت في تكون هذه الأعمال ،ووجهتها هذه الوجهة المعينة،بيان ما في العمل الأدبي من أصالة وابتكار.

---

27 - راجع : هربرت ماركوز: البعد الجمالى ترجمة جورج طرابيشى – ط دار الطليعة بيروت عام 1979.ص20.

وكشف لآفاق جديدة يصدر فيها الأدب عن عبقريته ، التى استفادات من مصادر أدبية أخرى .يقف على بواعث العمل الفنى، والعلاقة بين المبدع والبيئة التى تحيط به (28)

ولا نغفل أن يكون للنقد وظيفة سباقة باكتشاف أفاق جديدة ، وحث المبدعين على ارتيادها ،ومن مهام النقد أن يقربنا من العمل الأدبي ، وأن يضيف لهذا العمل فهمه الخاص له ،

وأن يوسع من رقعة إحساسنا به ، وأن يولد فينا نوعا من النزوع إلى إعادة خلقه من خلال قراءتنا له....وأن يؤصل أعمال إبداعية مستحدثة ، فيقوم الناقد بتأصيل هذا النوع الأدبي ، وإبراز معالمه وفلسفته الجمالية لجمهور المتلقين ، الذين لا يمتلكون قدرات الناقد .

---

28 - راجع : سيد قطب : النقد الأدبى ط4 دار الفكر بيروت د. ت ص 133وما بعدها .

الفصل الأول
معايير نقد الشعر في تراثنا العربى

المعايير الفنية لنقد الشعر حتى العصر العباسى

النقد في العصر الجاهلى

لا نبالغ إذا أرخنا لنشأة النقد بحركة الإبداع نفسها ، فالشاعر هو أول ناقد لشعره من خلال تثقيفه وتنقيحه له ، من أجل إخراجه في أحسن صورة ، ترضى ذوق متلقيه ، وتعفي صاحبه من النقد والتجريح، لذا قال الشاعر سويد بن كراع العكلى(شاعر مخضرم) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما		أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعد ما		يكـــــــــــون سحيرا أو بعيدا فأهجعا

إنه يريد أن يخرج عمله في أحسن صورة فنية ، حتى لا ينقده غيره ، لذا يقول بعد ذلك :

وجشمنى خوف بن عثمان ردها　　　فثقــفتها حولا حريدا ومربعا

وقد كان في نفسى عليها زيادة　　　فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا(29)

وعن معاناة الشاعر في عملية الإبداع، طلباً للجودة الفنية ،ومراعاة للمتلقى، يقول عدى بن الرقاع:

29- راجع الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين - تحقيق عبد الســلام هارون - طبعة دار الجبل ودار الفكر د.ت ج 143/1 ،وأكالئها :أراقبها.

وقصيدة قد بت أجمع بينها   حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته   حتى يقيم ثقافه منآدها

وبقيت حتى ما أسائل عالما   عن علم واحدة لكى ازدادها(30)

وكان زهير بن أبي سلمى ، يستغرق عاما في إعداد القصيدة ، ثم ينقحها ، ثم يعرضها على الرواة (31)، ولكن الذى نقصده - هنا - بحركة النقد رأى المتلقى والناقد في تذوق الشعر، لقد كان النقد في العصر الجاهلى نقدا تأثريا، يعتمد على الذوق الفطرى ، وجاء في كثير من الأحيان غير معلل ، فإذا ما استساغ المتلقى شعرا بالغ في مدحه ، ومدح صاحبه ، والعكس .

---

30 - راجع : عدى بن الرقاع :ديوان عدى بن الرقاع ،تحقيق د. نورى حمود القيسي ود. حاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمى العراقى1987 ص88:91، والسناد :من عيوب القافية وهو اختلاف حركة ما قبل الردف،ولايكون الردف إلا ساكنا،والواو والياء اللتان بالردف تصطحبان فى قصيدة،والألف تنفرد لا يصحبها واو أو ياء ،فإذا كان حذو مكسور ،وحذو مفتوح فهذا السناد،والكعوب:الأنابيب ،الواحدة :كعب، والثقاف:خشبة مختلفة الرؤوس فيها خروق،فيدهن المثقف ويدنيها من النار ،ثم يدخلها فى خرق الثقاف فيغمزها،حتى يستوى اعوجاجها،فإذا أدناها من النار قيل صلاها،منآدها:اعوجاجها.

31 - راجع : الجاحظ : البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط. دار إحياء التراث ، دار الفكر للجميع 1968م 6/2 .

وقد اتخد نقد الشعر في هذا العصر اتجاهين : الاتجاه الأول : الحكم على الشعر ، الاتجاه الثاني : الحكم على الشعراء والمفاضلة وخلع الألقاب عليهم، وعلى بعض القصائد .

ففي نقد الشعر وقفوا على الألفاظ والمعاني والصورة الشعرية ، فمن نقدهم الألفاظ ، تركيزهم على دلالة اللفظ في تعبيره عن المعنى ، ومن هذا النقد نقد طرفة للمتلمس حين سمعه يقول :

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره   بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال (طرفة): استنوق الجمل ، لأن المتلمس وصف الجمل بصفة للناقة(الصيعرية)(32) .

32- ابن قتيبة (أبومحمد عبد الله بن مسلم) : الشعر والشعراء - دار الثقافة بيروت د.ت. ص88.

وعابوا على الشاعر تكرار لفظه دون زيادة في المعنى ، ومما نمثل به نقدهم لقول الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى   شاو مشل شلول شلشل شول

فألفاظ الشطر الثانى (شاو ،مشل ،شلول، شلشل ، شول)معناها واحد (النادل النشيط ، خفيف الحركة)(33).

وعابوا على النابغة الإقواء في قوله :

من آل مية رائح أو مغتدى   عجـــلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا   وبذاك حدثنا الغراب الأسود

والإقواء تغيير حركة الروى بين الكسرة والضمة (مزود مكسورة ، والأسود مضمومة) وعندما أدرك النابغة ذلك غيَّر البيت ، فقال في الشطر الثانى(وبذاك تنعاب الغراب الأسود)(34).

---

33 - راجع : م . نفسه ص 141.
34 - راجع : أحمد أمين : النقد الأدبى ص448.

وقد تطرقوا لنقد الصورة الفنية ، فنقدوا من يتجاوز الحقيقة والواقع في نسجه للصورة الفنية ، انطلاقا من رؤيتهم (أحسن الشعر أصدقه) .

فعابوا الغلو في قول مهلهل :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

لأن ما بين (حجر) والمكان الذى به الشاعر الذى قال هذه القصيدة مسيرة عشرة أيام ،وهذا ممتنع (35).

وأشادوا بالصدق مستشهدين ببيت حسان بن ثابت :

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

35 - راجع :ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق) : العمدة فى محاسن الشعر و آدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط دار الجيل ط 5 عام 1981 ج 2 ص62.

أما بالنسبة للاتجاه الثانى : نقد الشعراء والموازنة والمفاضلة بينهم ، وخلع الألقاب الخاصة على بعض القصائد ، فكان يُضْرب للنابغة قبة في سوق عكاظ ، ويأتيه الشعراء ، ينشدونه أشعارهم ، وهو يحكم بينهم ، ومن هذه المواقف عندما أنشده الأعشى ، ثم أنشده حسّان بن ثابت ، ثم الخنساء ، فقال لها : والله لولا أن أعشى أبا بصير أنشدنى آنفا ، لقلت : إنك أشعر الجن والإنس (36).

ومن هذه المواقف – أيضا – احتكام بعض الشعراء لمن يكون له السبق ، فقد اجتمع مجموعة من الشعراء ، فاختلفوا لمن يكون له قصب السبق ، فذهبوا إلى حكم ، فقال الحكم : أما عمرو فشعره برود يمنية ، تنطوى وتنشر ، وأما الزبرقان فكأنه رجل أتى جزورا قد نحرت ، فأخذ من أطايبها وخلطه بغيره ، وأما المخبل فشعره شهب من الله ، يلقيها على من يشاء من عباده ، وأما عبده فشعره مزادة أحكم طرزها ، فليس يقطر منها شىء (37).ومن موازناتهم مقارنة أم جندب بين امرىء القيس (زوجها) في قوله :

---

36 - راجع :ابن قتيبة :الشعر والشعراء ص198.

37 - راجع : أحمد أمين : النقد الأدبى . ص 447.

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أهوج منعب

وبين قول علمة بن عبدة الفحل :

فأدركهن ثانيا من عنانه يمرٌّ كمر الرائح المتحــــــــــلب

ففضلت الثانى ، لأن امرأ القيس ضرب فرسه بساقه ، على خلاف علقمة ، الذى لم يحتج فرسه إلى ضرب ،أو زجر (38).

ومن موازناتهم والحكم على بعض القصائد بألقاب ، إطلاقهم لقب اليتيمة على قصيدة سويد بن أبى كاهل والتى مطلعها :

38 - راجع : المرزبانى (أبو عبيد الله محمد بن عمران): الموشـح (مآخذ العلماء على الشـعراء) تحقيق على محمد البجاوى ، ط . دار الفكر العربى ، القاهرة د . ت ص 99.

بسطت رابعة الحبل لنا　　　　فوصلنا الحبل منها ما اتسع

وأطلقوا على قصيدة حسان بن ثابت التى مطلعها :

لله در عصابة نادمتهم　　　　يوما بجلق في الزمان الأول

بأنها من خير القصائد ، وخلعوا عليها لقب (البتارة) وما اختيارهم للقصائد المشهورة بالمعلقات إلا من هذا القبيل ، إن صحت الرواية(39) .

وأطلقوا على قصيدتى علقمة بن عبدة الفحل :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم　　　　أم حبها إذ نأتك اليوم مصــــــروم

39 - راجع : م . نفسه ص448.

طحا بك قلب في الحسان طـــــروب	**بعيد الشباب عصر حان مشيب**

أطلقوا عليهما (سمطا الدهر) (40).

وخلاصة القول كما يقول د . خالد يوسف كان النقد الأدبي في العصر الجاهلى " نقدا جزئيا ، تأثريا ، يندفع من عاطفة جياشة ، وذوق فطرى ، ليصدر أحكاما مجردة من العلل والأسباب، فالحكم لشاعر بالشاعرية ، أو تفضيله على غيره ، أو الحكم بجودة قصيدة وتلقيبها بلقب خاص ، لم يكن مبنيا على قواعد ثابتة، يرتكز عليها النقاد ، أو الحكام لإصدار أحكامهم "(41) ورغم ذلك فقد جاءت بعض أحكامهم معللة ، كنقد النابغة لحسان في قوله :

40 - راجع :أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى ،ط . دار الثقافة ، بيروت 201/21.

41 - د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 عام 1987.ص50 .

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق فأكرم بنا خالا و أكرم بنا ابنما

فقال له النابغة : أنت شاعر ، لكنك أقللت جفانك وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ، ولم تفخر بمن ولدك (42)، ويقال إن الخنساء نقدت هذين البيتين في ثمانية مواضع وهى : استخدامه (الجفنات) وكان أفضل أن يستخدم (جفان) لأنها جمع كثرة ، واستخدامه (الغر) وفضلت أن تستخدم (البيض) لما فيها من اتساع في البياض ،وفي استخدامه (يلمعن) وكان أحرى أن يستخدم (يشرقن) واستخدامه (الضحى) وكان أحرى به أن يستخدم (الدجى) واستخدامه (سيوف) جمع كثرة بدلا من (أسياف) لأنها جمع قلة ، وفي استخدامه (يقطرن) كان الأفضل أن يستخدم (يجرين) واستخدام الدما ، وفضلت استخدام (الدماء) (43)

---

42 - راجع : المرزبانى : الموشح ص 78:77.

43 - راجع : السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن) : شرح شواهد المغنى بتصحيحات وتعليقات محمد محمود بن التلاميد الشنقيطى ، ط . منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان د . ت 1/ 258:257.

حركة نقد الشعر في العصر الإسلامى :

احتفظ النقد في صدر الإسلامى بملامحه الفنية التى رأيناها في العصر الجاهلى (نقد تأثرى يعتمد على الذوق الفطرى، في إطار الرؤية الجزئية ، التى تدور في فلك البيت الواحد) وأضيف إليها المعيار الأخلاقى ، الذى صاحب الدعوة الإسلامية ،التى تدعو إلى الفضائل كمقياس فنى يقدر به عمل الشاعر، تجلى ذلك في مفهومهم للشعر ، فقال النبى (ﻫ) : الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بواديها ، وتسل الضغائن من بينها (44).فمقياس جودة الشعر تعبيره عن الحق والفضائل ، وما خالف ذلك كان شعرا غير جيد ، وقال(ﻫ) : إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه ، فهو حسن ، وما لم يوافق الحق فلا خير فيه ،وقال (ﻫ) أيضا :إنما الشعر كلام ، فمن الكلام خبيث ، وطيب (45).

وفي هذا المضمون لمفهوم الشعر قال حسان :

---

44 - ابن رشيق : العمدة ج1ص28.

45 - م . نفسه ج1ص27.

إنما الشعر لب المرء يعرضه   على المجالس إن كيسا وإن حمقا

وأن أشعر بيت أنت قائلـــــــه   بيت يقال إذا أنشدته صدقا (46)

الحق والصدق وتضمن الشعر لفضائل الأخلاق معايير فنية، للحكم على الشعرية ، فإذا تضمن الشعر شططا وانحرافا ، ودعوة للرذائل نقص من قيمته ، لذا قال الرسول (ﻫ) لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلىء شعرا (47).

فالشعر بهذا التصور لايقاس بالمعايير الفنية ، بل بالمعايير الأخلاقية لذا عندما يسمع الرسول (ﻫ) قول النابغة الجعدى يقول :

46 - حسان بن ثابت : ديوان حسان بن ثابت تحقيق د. سيد حنفى حسنين ـ دار المعارف 1983.ص348.
47 - ابن رشيق : العمدة ج1 ص13.

علونا السماء عفة وتكرما وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فغضب وقال : أين المظهر يا أبا ليلى ؟ فقال : الجنة بك يا رسول الله ، أجل إن شاء الله .

وروى - أيضا – أنه (ه) كان يتمثل بقول طرفة : ويأتيك بالأخبار من لم تزود ن والبيت بأكمله :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأبار من لم تزود

وقال – أيضا - (ه) : أصدق كلمة قالها لبيد :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل (48).

48 - القلقشندى (ابو العباس أحمد بن على ت 821هجريا) : صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ن نسخة مصورة عن الطبعة الأمرية - وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – مطابع كوستا تسوماس وشركاه القاهرة 1963 ، ج1ص298.

وعمر بن الخطاب س كان يعجب بشعر زهير، لما به من حكمة ، ووصفه بأشعر بنى ذبيان ، وروى له :

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين ، أو نفار ،أو جلاء

ووصفه بأنه " كان لا يعاظل بين الكلام ، ولا يتبع حواشيه ، و لا يمدح الرجل إلا بما فيه "(49) وعندماسمع (عمر) قول سحيم عبد بنى الحسحاس :

عميرة ودع إن تجهزت غازيا كفي الشيب والإسلام للعبد ناهيا

قال : لو كنت قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك (50).

---

49 - ابن سـلام الجمحى : طبقات الشـعراء ، نشـر جوزف هول (ألمانى) ط .دار الكتب العلمية بيروت عام 1982 ص44.
50 - راجع : الجاحظ : البيان والتبيين 72/1.

فمعايير الجمال الفنى في شعر زهير كما رأى عمر بن الخطاب(تجنب تداخل الكلام بعضه في بعض ، والبعد عن الألفاظ الغريبة الوحشية ، والصدق الفنى) وفي تعليقه على قول سحيم معايير أخلاقية ، هذه المعايير صارت معايير راسخة عند النقاد والبلاغيين القدماء ، وكان لعمر بن الخطاب فضل السبق في هذه المعايير، والتزاما بالغاية الأخلاقية أمر عمر بن الخطاب بحبس الحطيئة لهجائه الزبرقان بن بدر (51). وظهر في هذا العصر ــ امتدادا للعصر الجاهلى ـــ المفاضلة بين الشعراء، فهذا عمر يقدم زهيرا ويطلق عليه قاضى الشعراء ، وأبو بكر الصديق يقدم النابغة على باقى الشعراء ، لأنه " أحسنهم شعرا ، وأعذبهم بحرا، وأبعدهم قعرا "(52)وحكم أبي بكر الصديق جاء معللا ، فحكم بتفضيل النابغة لسهولة شعره ، وعمقه في الوقت نفسه ، وعلى بن أبي طالب يفضل الكندى (امرأ القيس) لأنه " لم يقل (الشعر) لرغبة ، ولا لرهبة .....وأحسنهم نادرة ، وأسبقهم بادرة "(53) فبرر لحكمه في تقديم امرىء القيس بهذه المعاييرللصدق لأنه لم يقل الشعر للتكسب ، ولكثرة نوادره ، ولسبقه غيره في ابتداع المعانى ، وهذه مقاييس نقدية نجدها عند النقاد بعد ذلك .

---

51 - راجع : المرزبانى :الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ص27.
52 - ابن رشيق : العمدة 95/1.
53 - م . نفسه 41/1.

ومن المفاضلة بين الشعراء في هذا العصر حكم لبيد على الشعراء المتقدمين فعنده أشعر العرب : الملك الضليل ، يعنى (امرأ القيس) ثم ابن العشرين (طرفة بن العبد) ثم صاحب المحجن (يعنى نفسه)(54) وعند الحطيئة أشعر العربأبو دؤاد الأيادى ، ثم يليه عبيد بن الأبرص ، ثم هو (الحطيئة) (55) وفي موقف آخر عندما سئل : من أشعر العرب : زهير بن أبي سلمى ، وبعده عبيد بن الأبرص (56) وفي مناسبة رابعة جعل أشعر العرب الشماخ بن ضرار، وامرأ القيس، وحسان بن ثابت ، والرابع ضابىء البرجمى ، وهو(ضابىء)عنده شاعر فقط (57)ولعل هذا الاضطراب مرجعه عدم قيام الحكم على أسس فنية ، وخضوع الحكم للذوق التأثرى، الذى يفضل شاعرا ما لشعور ذوقى ما ، لارتضائه لشعره لإشباع هذا الشعر لميوله (قد تكون حكمة ، أو غرضا شعريا ما يرتضيه ذوقه من غزل ،أو وصفا....إلخ) ليس إلا .

---

54 - راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص 92.
55 - راجع : أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى ط . دار صعب ، عن مطبعة بولاق د .ت 47/2.
56 - راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص 182 وما بعدها.
57 - راجع :أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى 59/2.

حركة نقد الشعر في العصر الأموى :

دار النقد – في العصر الأموى - في بيئات الشعر الثلاثة (الحجاز ،والعراق ، والشام) بنفس التصور السابق حيث الأحكام التأثرية ، التى تحكم على معنى من المعانى غير لائقة، أو معنى به فحش يتنافي مع تعاليم ديننا ، أو لفظة من الألفاظ غير سليمة في موقعها ، ففي بيئة الحجاز حيث انتشر الغزل بنوعيه ، الغزل العفيف (ومن شعرائه ، قيس بن الملوح ، وقيس بن ذريح ،وجميل بن معمر ...إلخ) والغزل الصريح ،(ومن شعرائه عمر بن أبي ربيعة ، والأحوص ، والعرجى ...إلخ)

الغزل الثانى كان في الحضر حيث الثراء الفاحش ، والغزل العفيف كان في البادية حيث التمسك بالقيم ، والأخلاق العربية ، فمن الأمثلة التى نقد الشعر فيها، لعدم استقامة المعنى ما أخذته السيدة سكينة على نصيب في قوله:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت	فواحزنا من ذا يهيم بها بعدى

وغيرت صيغة البيت كالآتى :

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت	فلا صلحت دعد لذى خلة بعدى

لأنه من غير اللائق أن يفكر المحب فيمن يخلفه من بعده ، في حب محبوبته، ونقدت الأحوص في قوله :

من عاشقين تراسلا وتوعدا ليلا إذا نجم الثريا حلقا

باتا بأنعم ليلة وألـــــــــــذها حتى إذا وضح الصباح تفرقا

وطالبته بتغيير (تعانقا بدلا من تفرقا).(58) ومن نقد المعنى – أيضا - تعليق ابن أبي عتيق على قول عمر بن أبي ربيعة :

قالت الكبرى : أتعرفين الفتى؟ قالت الوسطى : نعم هذا عمر

قالت الصغرى وقد تيّمتـــــها قد عرفناه وهل يخفي القمر ؟!

58 - راجع : أحمد أمين : النقد الأدبى ج2 ص 455.

فقال له : أنت لم تنسب بها ، وإنما نسبت بنفسك ، وكان ينبغى أن تقول : قلت لها ، فقالت لى ، فوضعت خدى ، فوطئت عليه .(59) ومن أحكامهم النقدية التى جاءت استجابة للذوق العام واللياقة نقد عزة لكثير في قوله :

ألا ليتنا يا عز من غير ريبة   بعيران نرعى في خلاء ونعزب

كلانا به عرٌّ فمن يرنا يقل   على حسنها جرباء تعدى وأجرب

إذا ما وردنا منهلا هاج أهله   إلينـــــــــــا قلا ننفك نرمى ونضرب

59 - راجع : أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى ج1 ص53.

قالت عزة : لقد أردت لى الشقاء الطويل ... ومن المنية ما هو أوطىء من هذا الحال (60).أما عن المقياس الأخلاقى في نقد الشعر ، فمنهم من تشبث به كمعيار فنى ، كهشام بن عروة الذى قال " لا تروّوا فتياتكم شعر عمر بن أبي ربيعة ، لئلا يتورطوا في الزنا تورطا " وابن جريج الذى قال " ما دخل على العتاق في حجالهن شىء أضر عليهن من شعر عمر بن أبي ربيعة "(61) أما الاتجاه الآخر الذى لم يحفل بالمقياس الأخلاقى ، فمنهم ابن أبي عتيق الذى فضل شعر عمر وقال " لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب ، ودرك للحاجة ليست لشعر ،وما عصى الله جلّ علا بشعر أكثر مما عصى بشعر ابن أبي ربيعة ...أشعر قريش من دق معناه ، ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، ومتن حشوه ، وتعطفت حواشيه ، وأنارت معانيه ، وأعرب عن حاجته " (62)

60 - راجع :أبا هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قميحة ، ط . دار الكتب العلمية ،ط . عام 1981م ص91.
61 - راجع : أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى ج1 ص35.
62 - م . نفسه ج48/1.

ومن صور النقد غير المعلل ، الحكم لشاعر بأنه أشعر العرب ، فجرير يصف نصيبا بأنه أشعر أهل جلدته (أى أهل السودان) وحكم عبد الرحمن بن الأزهر لجميل بأنه أشعر أهل الإسلام ، وحكم نصيب بين شعراء الغزل فيقول : جميل إمامنا ، وعمر بن أبي ربيعة أوصفنا لربات الحجال ، وكثيّر أبكانا على الدمن ، وأمدحنا للملوك .(63)

ومما يدلل على اضطراب مثل هذه الأحكام لعدم اعتمادها على أسس فنية في التقييم والحكم ، أن الواحد منهم له أكثر من حكم ، في التقييم لظاهرة ، أو لمكانة شاعر ، فهذا نصيب له حكم آخر غير الحكم السابق ، فجعل (جميلا) إماما يؤتم به ، وتارة جعله أصدقهم ، وكثير عنده – أيضا - أوصفنا لربات الحجال ، وعمر بن أبي ربيعة فهو أكذبهم ، أما هو فيقول ما يعرف .(64)

وظهر في هذا العصر قضية السرقات ، فهذا الفرزدق عندما يقابل (كثيّرا) فيقول له : يا أبا صخر ، أنت أنسب العرب حين تقول :

---

63 - راجع : م . نفسه ج1ص 141ن وج7 ص 79و ص142.
64 - راجع : م. نفسه ج 2 ص 146.

أريد لأنسى ذكرها فكأنما　　　　تمثل لى ليلى بكل سبيل

وفي ذكره له هذا البيت ، يعرض له بسرقته من جميل ، فقال له كثيّر: وأنت يا أبا فراس أفخر الناس حين تقول :

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا　　　　وإن نحن أومانا إلى الناس وقفوا

وهذا البيت - أيضا - لجميل سرقه الفرزدق (65).فهذان البيتان لجميل سرق كل من (كثير والفرزدق) أحدهما ، وبسببهما راحا يعير كلاهما الآخر .

أما عن النقد في بيئة العراق الذى انتشر فيها شعر النقائض وخاصة بين الثلاثة الفحول (جرير ، والفرزدق ، والأخطل) والمديح ، والأراجيز ،إضافة إلى الشعر السياسى المؤيد لكل حزب سياسى (الأمويين – الزبيريين- الخوارج ....إلخ)

65 - راجع : م . نفسه ج7 ص 80.

لقد نشطت حركة الشعر ، ونشطت معها حركة النقد ، ولكن في إطار المعايير الفنية السابقة ، واختلف الناس – كعادتهم – في أشعر الشعراء الثلاثة في هذا العصر (جرير ، والفرزدق ، والأخطل) كما قال أبو عبيدة " والناس يختلفون فيهما (جرير والفرزدق) وإنما يتكلمون بالأهواء"(66) لقد اتقفوا على أسبقية هؤلاء الثلاثة (جرير ، والفرزدق ، والأخطل) ولكنهم اختلفوا فيمن الأسبق ، نظرا لاختلاف الأهواء والغايات ، فعمر بن عبد العزيز كان يقدم جريراً على الفرزدق لفحش الثانى ، وعدم تورعه (67)،وعبد الملك بن مروان كان يقدم الأخطل لتفوقه في المديح ، وسئل الأخطل أيكم أشعر؟ فقال : أنا أمدحهم للملوك ، وأنعتهم للخمر والحمر (أى النساء) وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا ، وأما الفرزدق فأفخرنا (68)،وأبوعبيدة (كلغوى) كان يفضل شعر الفرزدق ، ويقول : لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث اللغة ، لأن شعر الفرزدق يرضى حاجته ،وكثر الكلام في هذا العصر عن السرقات ، وعن أخذ الشعراء بعضهم من بعض ، ومن هذه الأمثلة ما جاء عن الفرزدق والبعيث ، فقد هجا الفرزدق بنى ربيع فقال :

---

66 - انطونى بيغان : نقائض جرير والفرزدق مطبعة بريل ، ليدن عام 1905ج1 ص1090.
67 - راجع : م . نفسه ج1 ص397.
68 - راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص286.

أترجو ربيع أن تجىء صغارها بخير وقد أعيى ربيعا كبارها

فأخذه البعيث وقاله في هجاء كليب :

أترجو كليب أن تجىء حديثها بخير وقد أعيى كليبا قديمها

ولما سمع هذا البيت الفرزدق غضب وقال له :

إذا ما قلت قافية شرودا تنخلها ابن حمراء الدمن

وظهر في هذا العصرالنقد اللغوى الذى يجنح إلى السلامة اللغوية ،وذلك للحفاظ على القاعدة النحوية للغة ، ومن أوائل من دخل ميدان النقد على أسس نحوية في هذا العصر يحيى بن يعمر ، وعنبسة الفيل ، وعبد الله بن إسحاق الحضرمى ، وأبو عمرو بن العلاء، وقد تتبع عبد الله بن إسحاق الحضرمى الأخطاء النحوية في شعر الفرزدق منها قوله :

وعض زمان يا بن مروان لم يدع | من المال إلا مسحتا أو مجلف

فنقده ابن إسحاق وقال : كان الواجب أن يقول : مجلفا لأنه معطوف على منصوب ،فهجاه الفرزدق فقال:

لو كان عبد الله مولى هجوته | ولكن عبد الله مولى مواليا

فقال له ابن إسحاق : لقد لحنت ، كان ينبغى أن تقول : مولى موالٍ، لامولى مواليا (69).

أما في بيئة الشام حيث مقر الخلافة وانتشار شعر المديح ، فقد وجدنا مجموعة من المعايير النقدية تتماشى مع قصيدة المديح ، من حيث براعة الاستهلال ، ومراعاة ذوق المتلقى ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ومراعاة الصدق، ومراعاة الجانب الموسيقى ،

69 - راجع : أحمد أمين : النقد الأدبى ج2 ص469.

إضافة إلى الموازنات الشعرية ، وتقديم شاعر على آخر ، وبديهى ـــــــ في هذه البيئة ـــ أن يقدم مجيد المديح الأول (الأخطل) الذى لقبه عبد الملك بن مروان بشاعر بنى أمية ، بعد قصيدته في مدح الأمويين ، والتى افتتحها بقوله : خف القطين فراحوا اليوم أو بكروا ، وقال له : يا أخطل أتريد أن أكتب إلى الآفاق أنك أشعر العرب (70)، ومن الموازنات الشعرية موازنة عبد الملك بين مدح ابن قيس الرقيات له بقوله :

يعتدل التاج فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

وقال له : جعلتنى ملكا من ملوك العجم ، وتمدح مصعب بن الزبير بقولك :

إنما مصعب شهاب من الله تجـــــــــلت عن وجهه الظلماء

ملكه ملك عز ليس فيـــــه   جبروت ولا به كبرياء (71)

---

70 - راجع : أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى ج7ص173.
71 - راجع : أحمد أمين : النقد الأدبى ج2 ص66.

ومما أخذه عبد الملك بن مروان على جرير افتقاده اللياقة في مخاطبة الملوك ، وعدم البراعة في الاستهلال في هجائه للأخطل :

هذا ابن عمى في دمشق خليفة   لو شئت ساقكم إلى قطينا

فقال : ما زاد ابن المراغة على أن جعلنى شرطيا له ، أما أنه لو قال : لو شاء ساقكم إليّ قطينا ، لسقتهم إليه ،وعاب على ذى الرمة استهلاله قصيدته بقوله :

ما بال عينك منها الماء ينسكب.

وغضب عليه ونحاه حتى عاد وقال :

ما بال عينى منها الماء ينسكب (72).

72 - راجع : م . نفسه ص465.

وهشام بن عبد الملك يغضب من أبي النجم ، ويأمر بحجبه غنه مدة حين أنشده :

والشمس قد كانت ولما تفعل كأنها في الأفق عين الأحول

وكان هشام أحول ، وعابوا على الشعراء نبو ذوقهم في المدح ، وذلك في إطلاتهم في المقدمة الطللية ووصف الناقة ، فعندما مدح السلولى عبد الملك بن مروان ، وأطال في وصف ناقته ، قال له ، ما مدحت إلا نفسك ، وقال (عبد الملك بن مروان) لذى الرمة عندما فعل مثل هذا الموقف : ما مدحت إلا ناقتك ، فخذ منها الثواب (73)، والتفت عبد الملك في نقده إلى موسيقى الشعر وألفاظه ، فعاب على الشعراء بعض قوافيه لما فيها من رخاوة وليونة ، واستعمال بعض الألفاظ النابية ، فعندما أنشده ابن قيس الرقيات :

---

73 - راجع : م . نفسه ص466.

إن الحوادث بالمدينة قد أوجعننى وقرعن مروتيه

وجببنى جب السنام ولم يتركن ريشا في مناكبيه

فقال له : أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك (74) ، وعاب (جريرا) لاستعماله كلمة بوزع في قوله :

وتقول بوزع قد دببت على العصا هلا هزئت بغيرنا يا بوزع

وقال له : أفسدت شعرك بهذا الاسم (بوزع)(75).

والتفت هشام بن عبد الملك إلى عنصر الصدق في الشعر ، فعلق على قول عروة بن أذينة :

---

74 - راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص345.
75 - راجع : م . نفسه ص11.

لقد علمت فما الإشراف في طمعى	إن الذى هو رزقى سيأتينى

أسعى له فيعنينى تطلبـــــــــــــــــــه	ولو قعدت أتانى لا يعنينى

فقال له : إذا كان هذا مقصدك فأما أقدمك علينا؟ (76)

ومن أحكامهم النقدية البحث عن أمدح بيت ، وأغزل بيت ...إلخ ، فاتفقوا على أرق بيت هو قول امرىء القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى	بسهميك في أعشار قلب مقتل

---

76 - راجع : م. نفسه ص367.

واتفقوا على أن أمدح بيت قول زهير بن أبي سلمى :

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذى أنت سائله(77)

كانت هذه صور النقد في العصر الأموى في بيئاته الثلاثة ، وهو نقد فطرى ، يقوم على الذوق ، وقليلا ما نلاقى أحكاما معللة ، وإن وجد فقد جاء التعليل مبتسرا ، وتناول النقد المعانى من حيث صحتها ، واستقامتها ، ومراعاة مقتضى الحال ، وبراعة الاستهلال ، والإيقاع الموسيقى ، والسرقات ،والموازنة بين الشعراء ، والمفاضلة بينهم ، أو بين بعض أشعارهم ،والحكم لأفضل بيت في الغرض الشعرى ، وأفاد منها النقاد في العصور التالية واتخذوها معاير نقدية .

معايير نقد الشعر في العصر العباسى

حركة نقد الشعر في القرن الثالث الهجرى .

اكتمال النظرية النقدية في القرنين الرابع والخامس الهجريين

77 - م . نفسه 42 و58.

النظرية النقدية عند حازم القرطاجنى .

حركة نقد الشعر في القرن الثالث الهجرى :

استمر تيار النقد الذى رأيناه في العصرالأموى ، وساد في بداية هذا العصر اتجاه اللغويين ،الذى يقوم على أسس علمية موضوعية للحفاظ على سلامة اللغة ، وإن كان في الوقت نفسه لا يعتد بهذا الاتجاه كثيرا في عالم النقد ، فليس الشعر التزاما بقواعد النحو والتصريف فقط ، ولكنه تعبير جميل أداته الكلمة ، يتصف بنزعة خيالية ، وبنية إيقاعية ، هذه الملامح الفنية قيم فنية ينبغى أن يراعيها الناقد ، لا الدوران في فلك الشاهد النحوى كما فعل اللغويون ،ولذا قال الجاحظ عنهم " لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الشعر إلا كل شعر فيه غريب ، أو معنى صعب"(78) وقد جاءت أحكامهم في صورة مستعجلة ، وبدون مبرر نقدى ، كتفضيلهم لشاعر على شاعر ، أو الحكم على قصيدة بحكم غر مستساغ ، كل ذلك أدى إلى الاضطراب ،

78 - الجاحظ : البيان والتبيين ج24/4 .

فالأصمعى يفضل النابغة على الشعراء الجاهليين ، ثم يعود فيقول : لم أر في الدنيا لأحد مثل قول امرىء القيس :

وقاهم جدهم ببنى أبيهم وبالأشقين ما كان العقاب(79)

ويروى عنه قوله " طفيل الغنوى في بعض شعره أشعر من امرىء القيس "(80) ويعود مرة أخرى يفضل دريد بن الصمة على النابغة فعنده " دريد بن الصمة في بعض شعره أشعر من الذبيانى "(81)

إضافة إلى أحكامهم المقتضبة غير المعللة ، فعند أبي عمرو بن العلاء " شعر ذى الرمة نقط عروس تضمحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم في أول شمها ، ثم تعود إلى أرواح الأبعار"(82)

---

79 - الأصـــمعى (عبد الملك بن قريب): فحولة الشـــعراء ، طبعة س . تورى ، أعاد نشـــرها د . صـــلاح المنجد ط دار الكتاب الجديد 1971 ص9.

80 - المرزبانى : الموشح ص 37 .

81 - م . نفسه ص 51.

82 - م . نفسه ص 271.

أى له وقع لأول وهلة ، ثم سرعان ما يزول هذا الوقع ، ووصف الأصمعى شعر لبيد بقوله " كأنه طليسان طبرى ، يعنى أنه جيد الصنعة ، وليست له حلاوة "(83)وعند أبي عبيدة أبو نواس " بمنزلة بانٍ كملت آلته ، ونقص بناؤه ، وكان ينبغى أن يكون بناؤه أجود "(84) وكان أبو عمرو بن العلاء يقدم الأعشى في شعراء الجاهلية ، ويقول عنه " مثله مثل البازى ، يضرب كبير الطير وصغيره ، ويقول نظيره في الإسلام جرير "(85) وعند أبي عمرو بن العلاء عدى بن زيد مثل "سهيل في الكواكب ، يعارضها ، ولا يجرى مجراها " (86) ومما يؤخذ على أحكامهم افتقاد الموضوعية ، فقد كانوا يتعصبون للقديم ، فعندما طلب الشاعر ابن مناذر من خلف الأحمر أن يقيس شعره إلى شعر امرىء القيس والنابغة وزهير ، فأخذ صفحة مملوءة مرقا ، ورمى بها عليه .(87) وقال ابن الأعرابي عن شعر أبي تمام " إن كان هذا شعرا ، فكلام العلاب باطل "(88) وعندما أنشد إسحاق بن

---

83 - م . نفسه ص100.

84 - م . نفسه ص0407

85 - ابن سلام الجمحى : طبقات الشعراء تحقيق جوزف هول ص45.

86 - المرزبانى : الموشح ص102.

87 - راجع : م . نفسه ص453.

88 - الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى) : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، تحقيق محيى الدين محمد عبد الحميد ، ط. دار المسيرة ، بيروت د. ت ج1/ص21.

إبراهيم الموصلى الأصمعى :

هل إلى نظرة إليك سبيل فيروى الصدى ويشفي الغليل

...إلخ

فقال له الأصمعى : لمن تنشدنى ؟ فقال له : لبعض الأعراب ، فقال : هذا والله الديباج الخسروانى ، قال(إسحاق): إنهما لليلتهما ، فقال : لا جرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بّين فيهما "(89) فالتعصب يعمى البصيرة، ويحول دون إدراك الجمال الفنى .

ومن بداية القرن الثالث الهجرى بدأت النهضة الحقيقية في النقد الأدبى ، فجاء تأليف الكتب ، وتبلورت النظرية النقدية عند النقاد العرب ،وسنقف على اهم هذه الكتب في هذا العصر .

89 - م . نفسه 24/1.

ابن سلام الجمحى وكتابه طبقات الشعراء :

يعد كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى (ت232 هـ) أول كتاب نقدى يقوم على أسس منهجية ،في التأليف، وقد تناول ابن سلام في المقدمة لنشأة بعض العلوم ، كالنحو والعروض ، بعدها تناول لقضية الانتحال في الشعر الجاهلى ، فشك في كثير من الأشعار التى رواها حماد الراوية لأنه كما قال عنه - يونس بن حبيب - كان يسرق ويكذب ويلحن ، وعلل لأسباب انتحال الشعر بعامل قبلى ، لرغبة كل قبيلة في أن يكون لها من المجد الأدبي ،وأخذ يبرهن على وجود الانتحال في الشعر بأدلة منها :

أن الله أهلك عادا الأولى وثمود ، فكيف يكون لهما أشعار؟!

أن اللغة العربية لم تكن موجودة في عهد عاد ، وليس يصح في الأذهان أن يوجد شعر للغة لم توجد بعد.

وبعد حديثه عن الانتحال ، هذا الحديث الذى كان النواة التى اعتمدعليها طه حسين في عرضه لهذه القضية في كتابه (في الشعر الجاهلى) أخذ يصنف الشعراء إلى مراتب ، وقد اتخذ في تصنيفه المقاييس الآتية :

مقياس زمانى : حيث قسم الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين .

مقياس مكانى : حيث عرض لشعراء القرى (المدينة ،ومكة ،والطائف، واليمامة ،والبحرين).

مقياس الغرض الشعرى : حيث وقف على شعراء المراثى (مثل متمم بن نويرة، والخنساء ،وأعشى باهلة، وكعب بن سعد الغنوى).

وفي تصنيفه الشعراء إلى طبقات اتخذ مقياس (الكثرة والجودة)رغم ذلك قد وقع في مزالق كثيرة ، فلا نعرف السبب في وضعه لطرفة بن العبد في الطبقة الرابعة ،وتقديم لبيد عليه في الطبقة الثالثة ، ووضعه لعمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة ،وعنترة العبسى ،وسويد ابن أبي كاهل في الطبقة السادسة ، من طبقات الشعراء الإسلاميين ،هذا إلى جانب تجاهله لشعراء مشهورين مثل عمر بن أبي ربيعة ، والطرماح بن حكيم والكميت (90) ، واضطرب - أيضا - في تصنف الشعراء المخضرمين ، فعدّ الحطيئة ولبيد بن ربيعة وكعب بن زهير من الشعراء الجاهليين ،

---

90 - راجع : طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصـــر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى ط . دار الحكمة بيروت د . ت ص 52.

رغم أنهم من المخضرمين ، وقد كان همُّه الترجمة للشاعر والوقوف على أهم أخباره، وبعض الآراء التى قيلت عن شعره ، أكثر من وقوفه على تحليل النصوص ، وإن حكم على بعض الشعراء ببعض الأحكام ، إلا أن أحكامه لم تأت نتيجة تعليل أو تبرير ، ولكن رغم ذلك يظل كتاب ابن سلام " من أهم الكتب في النقد الأدبي عند العرب ، ويظل ابن سلام من أجلاء النقاد صحة ذهن ، ونفاذ بصر بما بسط من القول ، وأوضح من الدلائل ، وبين من العلل ، فقد وصل ما أوصله الأدباء واللغويون ، وتناوله تناولا حسنا ، وزاد عليه زيادات قيمة ، ففي كتابه صورة لحياة النقد ، منذ نشأ في الجاهلية إلى أوائل القرن الثالث "(91).

91- طه أحمد إبراهيم: محمد بن سـلام الجمحى وكتابه طبقات الشـعراء ،مقدمة كتاب ابن سـلام الجمحى : طبقات الشعراء نشر جوزف هول ص25.

الشعر والشعراء لابن قتيبة:

ترجع قيمة كتاب الشعروالشعراء لابن قتيبة (ت 276هجريا) إلى مقدمته ، التى تناول فيها لكثير من قضايا النقد (أقسام الشعر ، المطبوع والمصنوع منه ، دواعى الشعر، عيوب الشعر ، وتفسيره لمقدمة القصيدة) أما الكتاب في مجمله - كما قال في مقدمته – ترجمة لأشهر الشعراء حتى عصره ، فقد ترجم لمائتين وستة شعراء ، تحدث فيه عن " الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم وقبائلهم ، وأسماء آبائهم ومن كان يعرف باللقب ، أو بالكنية منهم ، وعما يستسحن من أخبار الرجل "(92)

وإن أثرّ اتجاهه اللغوى في منهجه فجرى وراء الشاهد النحوى ، وأعجب بالمعنى الغريب لذا جاءت ترجمته " للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب ، والذن يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب ، وفي النحو "(93) وأول ما وقف عليه من القضايا النقدية تقسيمه الشعر إلى أربعة أقسام :

ضرب منه حسن لفظه وحلا معناه .

---

92 - ابن قتيبة:الشعر والشعراء ج1ص65.

93 - م . نفسه نفس الصفحة .

وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

وضرب منه جاد معناه ، وقصرت ألفاظه عنه .

وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه .

إن هذا التقسيم بهذه الصورة غير مقبول ، خاصة أنه في تمثيله للضرب الأول يركز على الفكرة ، والمعنى الأخلاقى ، فمن الأبيات التى استشهد بها :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

وإن كانت هذه الرؤية – خاصة في الضرب الأخير – تدلل على حسه الفنى الثاقب، وذوقه الأدبي ، فمن الأبيات التى استشهد بها قول الخليل بن أحمد :

إن الخليط تصدع فطر بدائك أوقع

لولا جوار حسان حور المدامع أربع

أم البنين وأســـــماء والرباب وبوزع ...إلخ

وعلق على هذا الشعر بأنه بين التكلف ، ردىء الصنعة .

أما في تناوله للمطبوع والمصنوع من الشعر ، فقد ذكر الصنعة الفنية المتقنة والتى يجب ألا تتعارض مع الطبع ، بل تعد هى والصنعة وجهين لعملة واحدة يقول " فالمتكلف (من الشعراء) هو الذى" قوم شعره بطول التفتيش ، وأعاد النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة ، والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ،واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع "(94).

ويعد ابن قتيبة أول من وقف على بواعث الشعر ودواعيه ، وبهذا يلمح إلى العلاقة بين علم النفس والأدب ، فحصر دواعى الشعر في خمسة (الطمع ،والشوق ، والشراب ، والطرب ، والغضب) وتحدث عن العوامل المؤثرة في عملية الإبداع ، كاختيار أوقات بعينها (أول الليل، وصدر النهار) وأثر المكان في عملية الإبداع (الماء الجارى ،والمكان الخضرالخالى) وأشار إلى الموهبة التى هى لب عملية الإبداع، ثم الحوافز والعوامل المساعدة ، واستشهد لرأيه بالفرزدق الذى كان زير نساء ، ولكنه لم يكن يجيد الغزل ، وكان جرير- رغم عفته - أحسن الناس تشبيبا .

94 - م . نفسه 96/1.

أما عن بناء القصيدة ، فعلل لبنائها ، من حيث البدء بالوقوف على الأطلال " ليميل الشاعر نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع ، لأن التشبيب قريب من النفوس ،لائط بالقلوب ،لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء"(95) ورغم أنه ذكر التزامه بالموضوعية دون تحيز لزمن بعينه في قوله " ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر ، مختارا له سبيل من قلد ، أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ، ووفرت عليه حقه ...رغم ذلك نجده ينادى بإلزام الشعراء بنمط القصيدة المعهود ، يقول " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافي ، أو رحل على حمار ، أو بغل، أو يصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير "(96).

95 - م . نفسه 181/1.
96 - م . نفسه 83:82/1.

لقد نسى أن لكل عصر ذوقه ، وكما رأى د . محمد مندور أننا لا ننكر على الشاعر العباسى أشجع السلمى في مدحه للرشيد ممهدا للمديح بوصف القصر قائلا :

قصر عليه تحية وســـــــــــــــلام ألقت على جمالها الأيام

قصرت سقوف المزن دون سقوفه فيه لأعلام الهدى أعلام (97)

وابن رشيق (ت 456هجريا) يرى في البدء بوصف الفرس أو الناقة ، والرحلة إلى الممدوح غير مناسب ، خاصة إذا كان الشاعر والممدوح من مكان واحد ، ولذا ينهى عن ذلك (وصف الفرس والناقة) ولاسيما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح ، يراه أكثر أوقاته ، فما أقبح ذكر الناقة والفلا (98).

---

97 - راجع : د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ط . دار نهضة مصر د . ت ص25.
98 - راجع : ابن رشيق : العمدة 230/1.

اكتمال النظرية النقدية في القرنين الرابع والخامس الهجريين

يعد القرن الرابع الهجرى - كما قال أحد المستشرقين- عصر النهضة في الإسلام ، لذا نجد في هذا العصر اكتمال الرؤى النقدية التى مهدت القرون السابقة بإرهاصات لها ، فنجد في هذا العصر التأليف النقدى ، الذى يهدف التنظير للنقد في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت 337هجريا) ومنها ما جمع بين التنظير والتطبيق ، ككتاب عيار الشعر لابن طباطبا (ت 322هجريا) ومنها ما هدف إلى التطبيق في مجال النقد كما في الموازنة للآمدى (ت370 هجريا) والوساطة للقاضى الجرجانى (ت 396هجريا).

ابن طباطبا و عيار الشعر:

لعل أول ما يميز كتاب عيار الشعر أن صاحبه أديب ناقد ، لذا جمع في كتابه بين التنظير والتطبيق ، وقد أشار في كتابه عيار الشعر إلى أنه انتقى مجموعة من الأشعار لتكون عونا ونماذج ، لمن يريد تذوق الشعر ونظمه ، وفي استعراضه للأشعار المحكمة والمتقنة ، ويذكر نماذج(للشعر الحسن اللفظ ، الواهى المعنى ، وللشعر الصحيح المعنى ،الرث الصياغة) لتكون هذه النماذج قدوة للشاعر في اقتدائه بالجمال الفنى ، في البعد عن الأشعار التى تفتقد هذا الجمال ،

وفي تعريفه للشعر لم يكن صارما في تحديده ، إدراكا منه أن هذه العملية الإبداعية ليست بالصرامة العلمية ، التى تحدد بحدود ، أو تؤطر تأطيرا واضحا، فقال الشعر " كلام منظوم بائن عن المنثور الذى استعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم "(99) فهذا التعريف ليس بصرامة تعريف قدامة كما سنرى (الشعر كلام

موزون مقفي دال على معنى) فالشعر بهذا التصور تعبير جميل أداته الكلمة ، ينماز بإيقاعه الموسيقى ، ثم نتعرف على هذا المفهوم من عبارات أخرى ، وردتفي كتابه ، كقوله " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان، المعتدل المعنى الوزن ، مازح الروح ، ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر "(100) وقوله رابطا بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة (المبدع ، والنص ، والمتلقى) ". للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يراد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ....تم قبوله " (101)

---

99 - ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا): عيار الشعر تحقيق د. محمد زغلول سلام ،الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية. د. ت ص41.

100 - م . نفسه ص 54.

101 - م . نفسه ص 53.

ولقبول الشعر لابد أن يوافق مقتضى الحال ليكون له التأثير في النفوس ، وهذا الملمح قد أشار إليه الجاحظ (ت 255 هجريا)من قبل ، عندما أقرَّ بأن الشعر إذا كان جميل اللفظ ، عذب الإيقاع ، سليم المعنى ، فعل في النفوس فعل الغيث في التربة التى تنتظر الرى ، فالشعر بتشكيله اللغوى وبإيقاعه النغمى ، يكون له الأثر النافذ في النفوس ،يقول " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازح الروح ، ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من السحر ، وأخفي دبيبا من الرقى ، وأشد إطرابا من الغناء ، فسل السخائم ، وحلل العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان "(102).وجمال الشعر عنده مرجعه جمال الصياغة الفنية ، بداية من صوغ الكلمات، ثم الجمل ، فالعبارات ، فاشترط في انتقاء الألفاظ عدم الخلط بين الكلمات

الفصيحة والغريبة ، وعن هذا الملمح أشار إليه الجاحظ من قبل ، ومثل بقول الشاعر في عدم ائتلاف الألفاظ بقول الشاعر:

102 - م . نفسه ص 54.

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعى في القريض دخيل

ومن جمال الصياغة التلاؤم بين الألفظ والمعانى ، فنقد قول القطامفي وصف النوق :

يمشين رهوا فلا الأعجاز خاذلة ولا الصدور على الأعجاز تتكل

وقال : لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن (103).

ومن القضايا النقدية التى وقف عليها ابن طباطبا مفهوم الصنعة الفنية فرغم قوله " إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافي التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي ،

103 - م . نفسه ص121.

بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر ، أو ترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله...ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف ما بينه وبين ما قبله ....وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصابع في أحسن تقاسيم نقشه ... كناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين "(104) والمتتبع لفكر ابن طباطبا يرى أنه لايقصد بالصنعة تلك الصنعة الآلية المفرغة ،ولكنها الصنعة التى تقوم على التثقيف والتنقيح ، يقول " وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم لها معانيها ، ويصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه ، وبين تمامه فضلا عن حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه، كما يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، فهل يشاكل ما قبله "(105).

---

104 - م . نفسه ص 44:43.
105 - م . نفسه ص165.

ومن القضايا النقدية التى وقف عليها ابن طباطبا قضية بناء القصيدة ، وقضية السرقات ،أما عن بناء القصيدة فيقف مع جمهور النقاد من حيث تجاور أغراض عدة في القصيدة بداية بالغزل ،والمقدمة الطللية ، ثم حسن الانتقال من الغزل للمدح ...إلخ ، ونادى بحسن الابتداء والاحتراز بالبدء بما ينغص على الممدوح ، أو يكدر صفوه ، ونادى بحسن التخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المدح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الدار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق (106).

ومن الأمثلة التى ضربها لسوء المفتتح قول ذى الرمة مخاطبا عبد الملك بن مروان :

ما بال عينك منها الدمع كأنه من كلى مفرية سرب ينسكب

فقال عبد الملك : بل عينك أنت ، فغيرها قائلا : ما بال عينى ....إلخ ، ومنه ــــ في سوء المفتتح ــــ قول أبي نواس للفضل بن يحيى البرمكى :

106 - م . نفسه من ص 162وما بعدها .

أربع البلى إن الخشوع لباد　　　عليك و إنى لم أخنك ودادى

وتطير منه فلما انتهى إلى قوله :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم　　　بنى برمك من رائحين وغادى

استحكم تطيره ، فيقال إنه لم ينقض إلا أسبوع حتى نزلت به النازلة (107).

ومن القضايا التى وقف عليها ابن طباطبا قضية السرقات ، والتى عالجها من خلال قضية الصياغة الفنية ، فالمعانى مشتركة ، ولكن صياغتها هى المحك لأصالة الشاعر، يقول ينبغى على الشاعر ألا " يغير على معانى الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التى يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغيره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته ،أويوجب له فضيلة ، بل يديم النظر في الأشعار .... لتلتصق معانيها بفهمه ...ويذرب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر ، أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار"(108)

107 - م . نفسه ص162.
108 - م . نفسه ص47.

وعنده " إذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها ، فأبرزها في أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه "(109).

ومن القضايا التى وقف عليها ابن طباطبا التناسب في الصياغة الشعرية ، ومن التناسب التلاؤم بين اللفظ والمعنى ،كاستخدام ألفاظ الفرح في موضع السعادة ، وألفاظ الحزن والشجن في موضع الجزع ،يقول " وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها ، وتقبح في غيرها ، فهى لها كالمعرض للجارية الحسناء ، التى تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض " (110)

ويضرب أمثلة لعدم تناسب اللفظ مع المعنى في قول كثير :

فقلت له: يا عز كل مصيبة إذا وطنت يوما لها النفس ذلت

109 - م . نفسه ص112.
110 - م . نفسه ص46.

قالت العلماء : لو أن كثيرا جعل هذا البيت في وصف الحرب ، لكان أشعر الناس ، وكقول القطامى في وصف النوق :

يمشين رهوا فلا الأعجاز خاذلة ولا الصدور على الأعجاز تتكل

لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن " (111).

وبالعكس عندما تتناسب الألفاظ مع المعانى (تخلب معانيها للطافة الكلام فيها) مثل قول زهير :

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذى أنت سائله (112)

ومن الأشعار التى تستكره لافتقاد جودة الصياغة ما يذكره لأبيات رديئة النسج ، لم تسلم من عيوب في حشوها ، قول أبي العيال الهذلي :

---

111 - م . نفسه ص121.
112 - م . نفسه ص122.

ذكرت أخى فعاودنى صداع الرأس والوصب (113)

ومن الخلل الذى يقع في الصياغة عدم التناسب بين مصرعى البيت ، ولذا يجد في القصيدة الواحدة أعجاز أبيات تأتى تكملة لصدور أبيات أخرى ، كقول امرىء القيس :

كأنى لم أركب جوادا للـــــــــــــــــــذة ولم أتبـــــطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبا الزق الروى و لــــــــم أقل لخيلى كـــــــــــــرى كرة بعد إجفال

فرأى أن جمال البيتين يتوافر بتغير صياغتهما كالآتى :

113 - راجع : م . نفسه ص 140 .

كأنى لم أركب جوادا ولم أقل   لخيلى كـــــــــــــرى كرة بعد إجفال

ولم أسبا الزق الروى للـــــذة   ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال (114)

قدامة بن جعفر والتنظير لعلم النقد :

هدف قدامة بن جعفر (ت337هـ) في كتابه نقد الشعر التنظير لعلم النقد ، ليكون علما على غرار علم النحو ، وعلم العرض ، متناسيا طبيعة الشعر الذى يقوم على الجانب الوجدانى ، وهذه الرؤية العقلية أوقعت صاحبها في مزالق كثيرة ، فمن البداية يعرف الشعر بقوله " قول موزون مقفي ، يدل على معنى "(115) ومن هذه العناصر الأربعة جاء تصوره لنقد الشعر في المحاور الآتية :

114 - راجع : م . نفسه ص165.

115 - قدامة بن جعفر : نقد الشـــعر ،تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجة ،ط . مكتبة الكليات الأزهرية ط1 عام 1978ص64.

1- ائتلاف اللفظ مع المعنى .2 - ائتلاف اللفظ مع الوزن .

3- ائتلاف المعنى مع الوزن. 4- ائتلاف المعنى مع القافية .

وهذا المنهج العقلى جعله يتصور الشعر صناعة من الصناعات ، ومن خلال هذه العناصر ، إما في غاية الجودة ، وإما في غاية الرداءة ، وإما وسط بين الجيد والردىء (116).

وتناول نعوت الشعر من خلال هذه العناصر الأربعة :

(اللفظ – المعنى – الوزن – القافية).

نعت اللفظ :وحصرها في سماحة اللفظ ، وسهولة المخارج ، والخلومن البشاعة ، والفصاحة.

نعت الوزن : أن يكون سهل العروض ، والترصيع .

نعت القوافي : وتتمثل عنده في عذوبة حروف القافية ، سهولة مخارجها ، والتصريع .نعوت المعانى: وتتمثل في الوفاء بالمعنى المقصود ، والغلو في المعانى ، حيث آثر (قدامة) مذهب الاقتصاد على الحد الأوسط ، وأكد كلامه بأنه مذهب فلاسفة اليونان (ص94).

---

116 - م . نفسه ص60.

ثم عدد لنعوت المعانى في الأغراض الشعرية : المدح ، والهجاء ، والرثاء ، والغزل ، والوصف ، والتشبيه (الذى جعله من أغراض الشعر)على الرغم من أنه صورة بلاغية ، يوجد في كل الأغراض الشعرية ،

نذكر على سبيل التمثيل في المديح :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وفي الهجاء قول الشاعر :

إن تطل لحية أو تعرض فالمخالى معروفة للحمير

ومنه قول النابغة في تشبيه صوت ناقته بصوت الدلو في الماء ، حين يصطدم به

مقذوفة بدخيس النحض بازلها لها صريف صريف القعو بالمسد

ومن المزالق التى وقع فيها في استخدامه للمنهج العقلى الصارم ، لا نجد مفهوما واضحا للصدق الفنى ، رغم إشادته بمبدأ الغلو ، وتجاوز الحد ، وكان أحرى به أن يبلور للصدق بمفهومه الفنى ، بدلا من تعداد صفات الممدوح ، وتناول للمدح فعرض لنعوته بالمدح بالفضائل الأربعة (العفة ، والشجاعة ، والعدل ، والعقل) وتناول لهذه الفضائل على حدة ، وفي اجتماع صفتين منهما ، وما يتخلق من هذا الاجتماع من صفات أخرى ، وهذا ما أخذه عليه الآمدى بعد ذلك ، حيث رأى أن مدح الممدوح بجمال الخلقة (الوجه ، والهيئة) لا يتنافي مع توافر هذه الفضائل النفسية ، وجعل الهجاء يسلب هذه الفضائل من المهجو ، رغم أن كثيرا من أبيات الهجاء قد بلغت الجودة في الهجاء بالصفات الجسدية ، لحسن الأداء الفنى.

نذكر من ذلك قول المتنبى في الهجاء :

إذا ما أشار محدثا فكأنه   قرد يقهقه أو عجوز تلطم

وعنده ليس هناك فارق بين المدح والهجاء، إلا بالتعبير بالفعل (كانفي الرثاء) وهذا التصور العقلى جعله يتناسى الصياغة الفنية ، فهل يمكن لنا أن نأتى على قصيدة مديح ، فنحول أفعالها (المضارعة) إلى أفعال(ماضوية) فتصبح قصيدة هجاء كما يتصور قدامة ؟!.

ثم وقف على السمات العامة للمعانى ، من خلال الأنواع البلاغية (صحة التقسيم – صحة التفسير- التتميم – المبالغة- التكافؤ (الطباق) – الالتفات) وبعد عرضه لنعوت العناصر الأربعة المكونة للشعر ، وقف على نعوت ائتلاف عنصرين معا من هذه العناصر :

نعت ائتلاف اللفظ مع المعنى : المساواة – الإشارة (الإيجاز) – الإرداف (الكناية) - التمثيل – المطابقة ، والمجانس (والجناس).

نعت ائتلاف اللفظ والوزن : عدم الزيادة أو النقصان ، ألا يضطر الشاعر للتقديم والتأخير ، وألا يضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجا إليه.

نعت ائتلاف المعنى والوزن : أن تكون المعانى تامة مستوفاة ، لم يضطرالشاعر لإقامة الوزن بنقصها ، أو زيادتها ، وأن تكون المعانى متلائمة والغرض ، فلم يؤت بها لإضافة الوزن .

نعت ائتلاف القافية والمعنى (الترشيح – الإيغال).

ثم عرض لعيوب العناصر الأربعة (اللفظ – المعنى – الوزن – القافية) ثم لعيوب ائتلاف عنصرين من هذه العناصر ، فعيوب اللفظ (الغرابة ، والمعاظلة) وعيوب الوزن (التخليع) وعيوب القافية (التجميع- الإقواء- الإيطاء- السناد) ثم عرض لعيوب المعانى ، ولعيوب ائتلاف اللفظ مع المعنى ، ولعيوب ائتلاف المعنى والوزن ، ولعيوب ائتلاف اللفظ مع الوزن ، ولعيوب ائتلاف المعنى مع القافية . هذه الرؤية العقلية جعلته لا ينظر للعمل الفنى ككل متكامل ، بل نظر إليه كشتات مبعثر ، وعناصره مستقلة عن بعضها ،وجاء صوغه للكتاب ككتاب للنحو يضع القواعد ، ثم يأتى بالشاهد عليها ، وقد أدرك هذا من قبل د . محمد مندور فقال إنه " لايبدأ بالنظر في الشعر ، بل يكون أولا هيكلا لدراسته ، ويحدد تقاسمه ، أو إن شئت فقل إنه يصنع قطعة أثاث هندسية التركيب، ثم يأخذ في ملء أدراجها" (117) ووصف منهجه د. إحسان عباس بقوله " كان حريصا على أن يعلم النقد ، مثلما كان حريصا على أن يكون علما قائما ، على منطق لا يختل ، لذا حول النقد ...إلى منطقية ذهنية وقواعد مدرسية ، ووضع له مصطلحا "(118) .

---

117 - د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب –ص 69:68.

118 - د. إحسـان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب (نقد الشـعر من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن الهجرى) ط دار الثقافة بيروت لبنان ط3 عام 1981 ص94.

وغرابة هذا المنهج على الذوق العربي كان وراء عدم قبول هذا الكتابعند النقاد العرب ، فوصفه على بن عيسى الوزير بأنه (هجين اللفظ ، ركيك البلاغة) وألف الآمدى (ت 370 هـ) كتاب تبيين غلط قدامة في نقد الشعر ، وألف ابن رشيق (ت456 هجريا) كتاب كشف الظلامة عن قدامة ، ولكن رغم هذه النقدات الموجهة إلى هذا الكتاب وصاحبه ، يحمد لصاحبه الآتى :

مناقشته قضية الأخلاق في الشعر ، و إقراره بالقيمة الجمالية للفن ،لا القيمة الأخلاقية ، فقد علق على قول امرىء القيس :

فمثلك حبلى قد طرقت   فألهيتها عن ذى تمائم محول

ومرضعا

إذا ما بكى من خلفها انصرفت   بشق وتحتى شقها لم يحول

له

قال قدامة : " ويذكر أن هذا معنى فاحش ، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته " (119) وقد سبق قدامة برؤيته هذه أنصار نظرية الفن للفن في النقد الأدبي حديثا.

الصدق الفنى : فعنده التجربة الفنية بنت لحظتها ، لذا لايعد تناقض الشاعر في شعره من مقطوعة إلى أخرى عيبا ، ومثل لقول امرىء القيس ، في موقفين : أحدهما صور طموحه وعلو همته ، والثانى صور رضاءه وقناعته ، يقول في الأول:

---

119 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص66.

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة | كفانى ــ ولم أطلب ــ قليل من المــــال

ولكنما أسعى لمجد مؤثـــــــــل | وقد يدرك المجـــــــــــــــد المؤثل أمثالى

وقوله في موضع آخر :

فتملأ بيتنا أقطاً وسمـــــــــــــنا | وحسبـــــــــــــــــــــك من غنى شبـــع ورى

فمن عابه زعم أنه من قبيل المناقضة ، حيث وصف نفسه في موضع بسمو الهمة ، وقلة الرضا ، بدنىء المعيشة ، وأطرى في موضع آخر بالقناعة ، وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشبعه وريه (120).

120 - راجع : م . نفسه ص67.

وبرر لرأيه بصدق الشاعر مع نفسه ،أن سعيه للمجد المؤثل لا يتعارض مع رضاه وقناعته بالقليل ، ولا يعترض ــ أيضا ــ مع سموه ، وطلبه لمجد العالى .

تأييده للغلو في المعنى ، وموافقة الرأى القائل : أحسن الشعر أكذبه ،لأنه يراد به بلوغ المثل وبلوغ النهاية في الصفة، وما مثل به قول حسان بن ثابت ، والنقد الموجه له في قوله :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى   و أسيافنا يقطرن من نجدة دما

فرأى النقد الموجه إليه استخدامه (الجفنات) جمع قلة وكان أفضل أن يستخدم (جفان) لأنها جمع كثرة ، واستخدامه (الغر) وفضلت أن تستخدم (البيض) لأن الغرة جزء في مقدمة الوجه ، وفي استخدامه (يلمعن) وكان الأفضل أن يستخدم (يشرقن) واستخدامه (الدجى) وكان الأفضل أن يستخدم (بالضحى) واستخدامه (أسياف) جمع قلة كان الأفضل أن يستخدم (سيوف) لأنها جمع كثرة ، واستخدامه (يقطرن) كان الأفضل أن يستخدم (يجرين) واستخدام الدماء

بدلا من الدما، فهذا النقد للبيت كما يرى قدامة هو رأى من يؤيد الغلو ،أما من ينكر الغلو فيتشبث بشكل البيت (121).توظيفه للألوان البلاغية في النقد . ويذكر لقدامة أنه أول من وقفعلى المصطلحات البلاغية (صحة التقسيم – صحة المقابلة- صحة التفسير – التتميم – صحة التفسير) وفي نعت ائتلاف اللفظ بالمعنى كان قدامة أول من وقف على هذه المصطلحات البلاغية (الإشارة - الإرداف ــ التمثيل) إضافة إلى وقوفه على الترصيع والتصريع في الوزن الشعرى .إن محاولة قدامة تتجلى قيمتها في وضع نظرية نقدية لنقد الشعر ، بيد أن هذه النظرية لم تؤتِ ثمارها ، لتركيزه على الأطر النظرية ، دون التحليل للنص في رؤية تكاملية ، بدلا من رؤيته البلاغية المحدودة ، إضافة إلى الرؤية العقليةفي التقسيم والتحديد ، وهذا ما نأى عنه الآمدى والقاضى الجرجانى كما سنرى في دراستنا لهما .

---

121 - راجع : م. نفسه ص 93:92.

الآمدى وكتابه الموازنة :

يعد كتب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى للآمدى (ت 370هـ) من أبرز الكتب النقدية التى اتخذت الاتجاه التطبيقى في النقد الأدبي القديم ، ولعل هذا الكتاب هو الجانب المشرق للمعركة الأدبية التى دارت بين أنصار الشاعرين ، مع تعصب أتباع كل شاعر للشاعر الذي يؤيده ، فمن الذين تحاملوا على أبي تمام دعبل حين قال عن شعر أبي تمام" ثلثه شعره محال ، وثلثه مسروق ، وثلثه صالح "وقال – أيضا – " شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر "و منهم ابن الأعرابي في قوله عن شعر (أبي تمام) " إن كان هذا شعرا ، فكلام العرب باطل " ومن المتعصبين للبحترى الأصمعى الذى استحسن شعرا لم يعرف أن أبا تمام هو القائل ، ولكن عندما عرفه لأبي تمام ذمه (122).وقد كان لإسراف أبي تمام في استخدام البديع ، والبحث عن المعانى البعيدة سببا للمتشددين من شعره لاتخاذ هذا الموقف ،

---

122 - راجع : الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى 373/1.

وهذا ما اعترف به ابن المعتز(ت 296هجريا) في تعليله لتأليف كتابه البديع ،فقد قال : إن البديع كان معروفا في الشعر الجاهلى ، وفي القرآن الكريم ، ولكن أبا تمام : تفرع فيه وأكثر منه ، وأحسن في بعض ذلك ، وأساء في بعض ، وتلك عاقبة الإفراط ، وثمرة الإسراف " (123).

وتصدى أحمد بن أبي طاهر(ت280 هـ) للمعانى التى سرقها أبو تمام من غيره ، وكتب أحمد بن عبيد الله بن عمار القطربلى (ت319هـ) رسالة بيّن فيها

أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعانى (124) وكلاهما كان متحاملا على أبي تمام ، وكان هذا التحامل على أبي تمام دافعا لأبي بكر الصولى (ت335هجريا) ليرد على هؤلاء وأمثالهم ، متعصبا لأبي تمام قائلا : إن من يعترض على شعر أبي تمام إما لجهله ، وإما طلبا للشهرة مصداقا للمقولة (خالف تذكر).

يؤمن الآمدى بخصوصية الناقد ، فعنده " يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ، ممن نقصت قريحته ، وقلت دربته " (125)

123 - راجع : م . نفسه ج20/2.

124 - راجع : د . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص 148:147.

125 - الآمدى : الموازنة 373/1.

ويتوافر في الآمدى من مقومات الناقد الأدبي ، الموضوعية ، والموهبة التى التى يعبر عنها بالطبع والثافة والدربة ، وعنده أن الذوق قد يلتمس الجمال الفنى ، ولكنه قد لا يستطيع التعبير عن هذا الجمال ، ويستشهد بقول إسحاق الموصلى في رده على المعتصم حين سأله عن النغم ، وقال له : " بينها لى ، فقال له :إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة " (126) وطبق هذا المنظور على الشعر فقال " كذلك الشعر، قد يتقارب البيتان الجيدان النادران ، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا ، أو أيهما أجود في معناه ، إن كان معناهما مختلفا " (127) وعنده ليس العلم بعلوم اللغة والعروض وأيام العرب كفيلا بخلق الناقد الأدبي البصير ، فلا بد من الذوق الأدبي المتمرس من خلال التجربة والدربة ، والثقافة.هذه الإمكانات التى كان يمتلكها الآمدى مكنته من التصدى لمعركة حامية الوطيس ، تعصب فيها كثيرون للبحترى ، وغيرهم لأبي تمام ، كما ذكرنا ، فألف هذا الكتاب إنصافا للحق .

جاء كتاب الموازنة في صورة منهجية منظمة ، ملتزما صاحبه فيه بالموضوعية ، أداته الذوق ، والخبرة بالشعر ودراسته ،

---

126 - م . نفسه 374/1.
127 - م. نفسه نفس الصفحة .

هذا الذى دفع بالدكتور محمد مندور بأن يصف هذا الكتاب بأول كتاب يتوافر فيه النقد المنهجى عند العرب ، وقد دار هذا الكتاب في المحاور الآتية :

احتجاج الفريقين.

سرقات أبي تمام .

أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى .

بعيد الاستعارة في شعر أبي تمام .

ردىء التجنيس في شعر أبي تمام.

ردىء الطباق في شعر أبي تمام.

وحشى الألفاظ في شعر أبي تمام .

اضطراب الأوزان في شعر أبي تمام .

سرقات البحترى .

أخطاء البحترى في اللفظ والمعنى .

ردىء التجنيس في شعر البحترى .

اضطراب الأوزان في شعر البحترى .

وإن وعد في بداية الكتاب بالموازنة بين قصيدتين من شعرهما اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ليقرر أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ، ولكنه تراجع عن هذا الوعد في النهاية معتذرا بأن موازنته ستكون بين القصيدتين في الوزن والقافية ، فقال " وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين ،أو القطعتين ،إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعانى التى إليها المقصد ، وهى المرمى والغرض " (128).ويصعب - بل يستحيل - إيجاد القصيدتين المشتركتين في الوزن والقافية والمعنى في الوقت نفسه ، لذا لجأ إلى التجزئة ، والموازنة بين قطع من شعر الشاعرين ، وهذه الرؤية الجزئية ألقت ظلالها على كل أبواب الكتاب ، فاستشهد بأبيات فرادى في أخطاء شعر الشاعرين (اللفظ - المعنى - الاستعارة - التجنيس - السرقات - اضطراب الوزن) وامتدت ظلال الرؤية الجزئية إلى الأبيات التى تدور حول غرض واحد ، كمقدمة القصيدة (البكاء على الأطلال) جزأها إلى الآتى:

---

128 - م . نفسه 384/1.

ذكر الوقوف على الديار والآثار ، وصف الدمن والأطلال ، والسلام عليهما ، وتعفية الديار والأزمان والرياح والأمطار إياها ، والدعاء لها بالسقيا لها ، وذكر استعجامها عن جواب سائلها ....إلخ (129).ورغم إقراره الموضوعية في منهجه في بداية كتابه ، وقوله " فإن كنت ...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق فالبحترى أشعر عندك....وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على غير ذلك ، فأبوتمام عندك أشعر لا محالة"(130) ولكن نجد عنده ميلا لشعر البحترى ، ولذا استقصى عددا كبيرا من أخطاء أبى تمام عن تقصيّه لأخطاء البحترى ، ففي تتبعه لسرقات أبى تمام رصد لمائة وإحدى وخمسين سرقة ، مقابل اثنتين وتسعين سرقة للبحترى ، وذكر لأخطاء أبى تمام في اللفظ ، والمعانى ثلاثة وأربعين خطأ مقابل خمسة وعشرين خطأ للبحترى ، ووقف على ستة وعشرين مثالا لبعيد الاستعارة في شعر أبى تمام ، ولم يقف على بعيد الاستعارة عند البحترى ، ووقف على ستة أمثلة لاضطراب الوزن في شعر أبى تمام مقابل مثالين في شعر البحترى ،

---

129 - راجع : م . نفسه 374/1. .
130 - م . نفسه 3/1.

إضافة إلى تعليقاته اللاذعة على الأخطاء التى وقف عليها في شعر أبي تمام ، منها تعليقه على استعارة أبي تمام :

" جارى إليه البين وصل خريدة ....إلخ يامعشر الشعراء البلغاء ، وياأهل العربية : خبرونى كيف يجارى البين وصلها ؟ وكيف تماشى هى مطلعها؟ ألا تسمعون ؟ ألا تضحكون (131) وتعليقه على ردىء التجنيس لأبي تمام : فهذا كله تجنيس في غاية الشناعة ، والركاكة ، والهجانة (132)."

ومما يمتاز به هذا الكتاب ملمحان : الملمح الأول :التحليل النصى الجيد ، وخاصة في دراسته للأخطاء في اللفظ والمعانى ، هذا التحليل يدل على ذوقه المرهف، وعلى مقدرته في النفاذ إلى أعماق النص ، فمثلاً يقف على خطأ أبي تمام في المعنى في قوله :

---

131 - م . نفسه 146/1.
132 - م . نفسه 251/1.

ورحب صدر لو أن الأرض   كوسعه لم يضق عن أهله بلد

واسعة

فهذا الخطأ عنده مرجعه " أن كل بلد يضيق بأهله، وليس ضيقته من جهة ضيق الأرض، لأن الأرض لو كانت (واسعة) عشرة أضعافها في المقدار، أو ألف ضعف مثلها، لما كان ذلك بموجب أن يكون الحزن ... أو نجد، أو مكة .. في قدر مساحة كل ناحية منها ... إنما ذلك على حسب (الاتفاق، في كل بقعة وعلى حسب) ما أدى إليه الاجتهاد والاختيار، ممن أسس على كل بلدة، ومصَّر كل مصر"(133) ويصحح هذا الخطأ متشبثا بالحقيقة والواقع قائلا "وكان ينبغى له أن يقول ورحب صدر لو أن الأرض واسعة كوسعه لم يسعها الفلك، أو لضاقت عنها السماء، أو أن يقول : لو أن سعة كل بلد (أو مصر) كسعة صدره لم يضق عن أهل بلد" (134).

133 - م .نفسه 203/1، 204.

134 - المصدر نفسه، 204/1.

وفضل على هذا البيت بيتا للبحترى بحجة الصحة في المعنى :

مفازة صدر لو تطرق لم يكن ليسلكها إلا سليك المقانب

ومن الأمثلة ـ أيضاً ـ تخطئته لأبى تمام في قوله :

لو كان في عاجل من آجل لكان في وعده من رفده بدل

فقال " ولم لا يكون في عاجل آجل بدل ؟ والناس كلهم على اختيار العاجل، وإيثاره وتقديمه على الآجل، ألا ترى قول القائل الذى قد صار مثلاً :

والنفس مولعة بحب العاجل(135).فاستخدام (لو) تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط ، أى أن هذا لم يقع ، والكلام على سبيل المجاز، لذا يعرض لقول القائل " إن الذى أراده أبو تمام وقاله صحيح ، ومذهبه فيه مستقيم، لأن العاجل لا يكون أبداً ولا خلفاً من الآجل، لأن البدل لا يكون قبل المبدل منه" (136) ومن قراءته الجميلة تعليقه على قول البحترى :

135 ـ المصدر نفسه، 193/1.
136- م . نفسه نفس الصفحة .

يخفي الزجاج لونها فكأنها في الكف قائمة بغير إناء

قالوا : لو ملىء الإناء دبسا لكانت هذه حاله ، والمعنى عندى صحيح ، لا عيب فيه ، ولا قدح ، وذلك أن الرجل قد دل بهذا الوصف على أن شعاع الشراب في غاية الغلبة ، وأن الكأس غاية في الرقة ، فاعتمد أن وصف الإناء وما فيه وصف الهيئة على ما هى عليه ، وإنما أخذ المعنى من قول على بن جبلة :

كأن يد النديم تدير منها شعاعا لا تحيط عليه كأس

ألا ترى أن هذا أيضا قد دل على أن الكأس في غاية الرقة ، ومثله قول الآخر

إنما نعجتنا موسومة ضمنت حمراء ترمى بالزبد

(137)

137 - م ، نفسه 1/ 347 .

ونحن نلاحظ هنا تشبث الآمدى بالدقة اللغوية ، وبمطابقة الواقع ، ويأتى هذا التصور امتدادا لموقفه من الخيال ، في حديثه عن الاستعارة " إنما استعارت العرب ما ليس له إذا كان يقاربه ،أو يدانيه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون الفظة المستعارة حينئذٍ غير لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه " (138) وهذا الموقف المتشدد من الاستعارة في ضرورة مراعاة التطابق بين طرفيها ، جعله يتخذ موقفا من استعارات أبى تمام ، ويصفها بأنها " غاية القباحة والهجانة ، والبعد عن الصواب " (139).

الملمح الثانى : في دراسته للسرقات رأى أن السرقات لا تكون في المعانى المشتركة " إنما السرقة تكون في البديع ، الذى ليس للناس فيه اشتراك "(140) لذا خرَّج خمس عشرة سرقة في شعر أبى تمام ، كان ابن أبى طاهر قد رأها من السرقات ، ولكنها من المعانى المشتركة ، التى تشترك فيها طباع الناس ، ويتعارف عليها الجميع ، فليست بسرقة. والآمدى في كتابه يعكس لنا مقومات الشعر الذى يقبله الذوق العربى ، والذى يتجسد في شعر البحترى ،

---

138 - م . نفسه 1/ 334.
139 - راجع : م . نفسه نفس الصفحة
140 - م . نفسه 50/1.

من حيث سلامة اللفظ وجزالته ، واستقامة المعنى ، وعدم مناقضته للواقع ، أو للعرف ، والمقاربة بين طرفي الصورة الفنية ، وملائمة اللفظ للمعنى ، هذه الأسس هى ما اصطلح عليه بقواعد عمود الشعر العربي ، وكان الآمدى أول من استخدم هذا المصطلح (فقد استخدمه ثلاث مرات في الحديث عن شعر البحترى) ومن بعده ساهم القاضى الجرجانى (ت 392 هـ) في صياغة هذه الأسس في كتابه الوساطة ، ثم جاء المرزوقى (ت428 ه) فبلور ملامح هذا الشعر في أسسه الفنية ، في قوله " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى

وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار "(141).

---

141 - المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد الحسين) : شرح ديوان الحماسة ، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ،ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ط2 عام 1967- 1/ ص 9:8 وحديث المرزوقى عن عمود الشعر يستغرق من ص 13:9.

القاضى الجرجانى وكتاب الوساطة :

يعد كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى (ت 392 هـ) من أبرز كتب النقد الأدبي عند العرب لما اتصف به صاحبه من موضوعية ، وذوق أدبي مرهف في تناول النص الشعرى وتحليله ، وقد جاء هذا الكتاب رد فعل على الثورة التى قادها المغرضون على شعر المتنبى فألفوا الكتب النقدية للحط من قيمة شاعرية المتنبى ، سلاحهم في ذلك ، جيده مسروق ، وساقطه مرذول لكثرة استخدامه البديع ، وجاءت هذه المؤلفات مطبوعة بهوى أصحابها ، وتعبيرا عن كره هذا الشاعر ، لذا افتقدت الموضوعية ، فألف الصاحب بن عباد (ت385 هـ) كتاب الكشف عن مساوىء المتنبى ، رد فعل لغضبه من المتنبى لعدم تلبية المتنبى دعوته لزيارته ومديحه ، وهو في طريقه إلى بلاد فارس ، لذا جاءت تعليقاته على شعر المتنبى بأسلوب تهكمى ساخر ، وكتب الحاتمى (ت 388 هجريا) الرسالة الموضحة والرسالة الحاتمية (التى هى جزء من الرسالة الموضحة) استجابة لدعوة العزيز أبي محمد الحسن بن محمد المهلبى وزير معز الدولة البويهى ، لتتبع عيوبه لاستعلاء المتنبى على أهل العراق ، وألف ابن وكيع المتوفي عام 393 هـ(المنصف للسارق والمسروق منه في إظهارسرقات أبي الطيب المتنبى) انتصارا لابن حنزابة (وزير كافور)

لترفع المتنبى عن مديحه عندما جاء (المتنبى) إلى مصر ، وفي القرن الخامس الهجرى ألف العميدى (ت عام 433 هـ) كتاب الإبانة عن سرقات المتنبى ، هذه كتب طمس قيمتها الهوى ، والبعد عن الموضوعية .وقد اتفقت هذه المؤلفات في إحصاء الأبيات التى بها عيوب في شعر المتنبى، أى أنهم نظروا إلى القبح ، وغضُّوا عيونهم عن الجمال في شعر المتنبى ، إضافة إلى التحامل على المتنبى واتهامه بالسرق حتى في المعانى المشتركة ، لنزع الأصالة من إبداعه الراقى ، لذا جاء كتاب الوساطة ردا غير مباشر على هؤلاء ، فمن البداية يعلن القاضى الجرجانى عن موضوعيته في الحكم ، بقوله " ليس من الإنصاف أن ننعى على المتنبى بيتا شذَّ ، وكلمة نادرة ، وقصيدة لم يسعفه فيها طبعه ، وننسى محاسنه " (142) فلا يمكن إسقاط شاعرية المتنبى لبيت شذَّ ،أو قصيدة لم يوفق في إجادتها ، وقد نعى القاضى على هؤلاء التعصب وعمى بصيرتهم، لأن من سلبيات العصبية كما قال القاضى مخاطبا المتلقى " صورت لك الشىء بغير صورته ، وحالت بينك وبين تأمله ، وتخطت بك الإحسان إلى العيب الغامض ، وما ملكت العصبية قلبا فتركت فيه للتثبت موضعا ، أو أبقت منه للإنصاف نصيبا"(143) .

---

142 - راجع : القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ، ط دار القلم بيروت لبنان د . ت ص 100.

143 - م . نفسه ص 414.

وكان رد القاضى الجرجانى على هؤلاء بمبدأ المقايسة ، أى إذا كان المتنبى قد أخطأ ، فقد أخطأ غيره من فحول الشعراء منذ العصر الجاهلى لذا يعرض في بداية كتابه لأغاليط الشعراء (حتى ص100) ثم يعرض لقطع من أشعار المتنبى الجيدة (من ص 151:100) ثم يعرض لأفراد من شعره (من ص 177:162).تقوم الوساطة على مبدأ المقايسة ، أى إذا كان هناك أخطاء في شعر المتنبى، ففي شعر الفحول ومنذ العصر الجاهلى نجد أخطاء في أشعارهم ، غير أن مبدأ المقايسة كما يرى د . إحسان عباس " يصلح إلى حد لا يتجاوزه ، فإذا جاء الدور الإيجابي في فحص الشعر ، رجاء استكشاف خواصه ومميزاته الفارقة ، بطلت المقايسة ، واضمحلت " (144).أملى منهج المقايسة على القاضى الجرجانى أن يتتبع أخطاء الشعراء، المشهود لهم بالتفوق والنبوغ ، منذ العصر الجاهلى ، ليبرهن على رؤيته بأن تفاوت الشعراء في أشعارهم ، ليس مقصورا على شاعر بعينه (ولا يقصد هنا المتنبى) فمشاهير الشعراء قد وقعوا في أخطاء ، وأصابهم التقصير كامرىء القيس ، والنابغة، والفرزدق ، وجرير ...إلخ ، ثم وقف وقفة متأنية على تفاوت شعر أبي نواس ، وتفاوت شعر أبي تمام ،وأوضح سبب وقفته المتأنية بهذه الصورة في قوله " وإنما خصصت أبا نواس وأبا تمام لأجمع لك بين سيدى المطبوعين ، وإمامى أهل الصنعة ، وأريك أن فضلهما لم يحمهما من زلل ، وإحسانهما لم يصف من كدر ،

144 - د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص320.

فإن أنصفت فلك فهما عبرة ومقنع ، وإن لجحت فما تغنى الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون " (145).ثم رد على المجحفين على المتنبى حقه ، بإسقاط شعره لبيت شذَّ ،أو تجاوز فيه المحال ،أو وقع في الغريب ، أو في السرق ، وعرض لمثل هذه الأخطاء ، موافقا لهم في رؤيتهم ، وفي الوقت نفسه يرد عليهم بأن هذه العيوب لا تلغى شاعريته ، ولا يمكن إلغاء قصيدة من أجل بيت ، وعرض لقطع من شعر المتنبى ، ولأفرادمن شعره ، يظهر فيها الروعة ، ويتألق جمالها الفنى .وعلل لاختلاف الناس في شعر المتنبى لا ختلاف الأذواق والأمزجة على مر العصور ، هذا الاختلاف كان له الأثر عند الكثيرين في اتخاذ موقف متشدد من الشعر الحديث في عصرهم ، وهذه الرؤية أنكرها معظم النقاد العرب ، فمرَّ بنا قول ابن قتيبة لم أنظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، وأكد هذه الرؤية المبرد (ت 286 هـ) في قوله : ليس لقدم العهد يفضل القائل ، و لا لحدثان عهده يهتضم المصيب ، ولكن يعطى كل ما يستحق ، ويؤكد هذه الفكرة القاضى الجرجانى بأن لكل شاعر أخطاء وقع فيها ، ولا يمكن أن نجد شاعرا إلا وله أخطاء ، يقول " وأقبل عليك أيها الراوى المتعنت

---

145 - القاضى الجرجانى : الوساطة ص 82.

فأقول لك خبرني عمن تعظمه من أوائل الشعراء ، ومن تفتتح به طبقات المحدثين ، هل خلص لك شعر أحدهم من شائبة ، وصفا من كدر ومعابة ؟! "(146).النقد الأدبي عند القاضى الجرجانى ليس عملا ذهنيا ، ولا مصفوفات رياضية مرتبة ،إنه عمل فنى يخضع للذوق والمران ، ووعى الناقد وحسه الفنى ، وروح الناقد التى تستشعر الجمال الفنى وتنفعل به ، يقول عن النقد " إنما مداره على استشهاد القرائح الصافية ، والطبائع السليمة ، التى طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده ، وأثبتت عياره ، وقويت على تمييزه ، وعرفت خلاصه " (147) ويقول في موضع آخر " وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة " (148) ولما كان الجمال الفنى شيئا نستشعره ، وقد نعبر عن هذا الشعور الجمالى ، وقد لا نستطيع التعبير ، هذه الرؤية يبلورها القاضى الجرجانى في قوله "الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، و لا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة ، إنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة " (149)

146 - م . نفسه ص 53.
147 - م . نفسه ص 100.
148 - م . نفسه ص 412 .
149 - م . نفسه ص 100.

فالبحث عن الأثر النفسى للأدب كان همُّ القاضى الجرجانى ، الذى أولى اهتمامه بالمتعة النفسية ، بشعور المتلقى باللذة والسرور ، والارتياح للعمل الجيد ،والعكس في تلقيه للعمل الردىء ، ومن تعليقاته التى تعنى باللذة النفسية ، تعليقه على بعض شعر البحترى " هذا نسيب ، والنفس تهش له ، والقلب يعلق به ، والهوى يسرع إليه "(150) وعلق على بعض أشعار لغيره بقوله : ما أظنك تجد له من سورة الطرب ، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الشعراء :

أقول لصاحبى والعيس تهوى بنا بين المنيفة فالضمار

(151)

أماعند صدود النفس لعدم ارتياحها لشعر فيه التكلف ، والتعقيد ، والغرابة ، فنجده في كثير من تعليقاته يعكس لنا النفور الاشمئزاز ، يقول معلقا على في بعض أشعار أبي تمام ، فيها التكلف " إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب ،إلا بعد إتعاب الفكر ، وكد الخاطر ...

---

150 - م . نفسه ص 24.

151 - م . نفسه ص 33.

وتلك حال لا تهش فيها النفس لاستماع بحسن ، أو الالتذاذ بمستظرف ، وهذه جريرة التكلف " ويقول في موضع ثانٍ "نغص عليك تلك اللذة"(152).

والجمال الفنى عند القاضى الجرجانى - كما وجدناه عند الآمدى - قد يعلل ، وقد لا يعلل ، فكثيرا ما نستشعر الجمال ، ولكن لا نجد من الألفاظ ما تستنطق هذا الشعور ، يقول القاضى الجرجانى " أنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال ، وتذهب في الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ....و أعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم ...إن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت لهذه المزية سبباً ، ولما خصت به مقتضباً " (153).وبذلك لم تصبح عملية النقد عنده تتمثل في معرفة مجموعة من القواعد للوقوف على كلمة غريبة ، أو خارجة عن القياس ،أو خلل في الوزن ،إنها عملية تذوق وإعادة خلق النص ، يقول " وأقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه ، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة ، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقا ، وكلاما مزوقاً ،

---

152 - م . نفسه ص 19 و 23.
153 - م . نفسه ص 412.

حتى حشى تجنيساً وترصيعاً ، وشحن مطابقة وبديعاً ، أو معنى غامضاً ، قد تعمق فيه مستخرجه ، وتغلغل إليه مستنبطه ..." (154) ويمثل القاضى الجرجانى الذوق العربى للشعر الذى يرتضيه غالبية المتلقين العرب ، وقد أشرنا من قبل إلى تعبير الآمدى(عمود الشعر) الذى يعدُّ البحترى أبرز من يمثل هذا الذوق ، وقد ساهم القاضى فى بلورة مصطلح عمود الشعر ، الذى أطر له المرزوقى ، الذى استفاد من الآمدى ومن القاضى فى رؤيته ، ونذكر للقاضى هنا قوله " كانت العرب تفاضل بين الشعراء ، فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة الفظ واستقامته ، وتسلم السبق لمن وصف ،فأصاب ، وشبّه فقارب ، وبدَّه فأغزر ، ولمن كثر سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس ، والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع ، والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر " (155) فنجد المرزوقى قد استفاد من هذه الرؤية فى وضع أربع قواعد من سبعة لعمود الشعر كما ذكرنا من قبل ، وعن المقاربة بين طرفى الصورة يقول القاضى الجرجانى " إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة " (156)

---

154 - م . نفسه ص 413.
155 - م . نفسه ص 34:33.
156 - م . نفسه ص 429.

ومن قبل قال ابن طباطبا أفضل التشبيهات هو ما عكس لم ينتقض .ويعد الجزء الأخير (من ص479:415) من أجمل ما كتب في هذا الكتاب ، ومن أجمل ما كتب في النقد التحليلى ، فيما عرف في عصرنا بالنقد الأسلوبى ، وفيه تتبع لأبيات من شعر المتنبى خطّأه فيها غيره ، فحللها (القاضى الجرجانى) بذوقه الفنى ، وأبان جمالها ، لا كما رأى فيها غيره السقوط والخلل ،وقد استخدم التأويل في الرد على معارضى المتنبى في دعواهم التناقض في قوله:

وعذلت أهل العشق حتى ذقته ... فعجبت كيف يموت من لا يعشق

عندما قالوا: "صعوبة العشق وشدته على أهله لا توجب ألا يموت من لا يعشق، فيعجب منه، وإنما يقتضى أن كل من يعشق يموت، وكأنه أراد: كيف لا يعرف من يعشق؟! فذهب عن مراده" (157) فيرى القاضى - لرفع هذا التناقض- تأويلين: الأول: القلب ليكون المعنى الميت من لا يعشق ، فالحياة بدون الحب موات، واستشهد بأبيات كثيرة من الشعر بها القلب في المعنى منها قول أحدهم:

157 - م .نفسه ص 469 .

كان الزناء فريضة الرجم

أراد: كان الرجم فريضة الزناء(158).

أما التأويل الثانى: " إنما المراد كيف تكون المنية غير العشق ، أى أن الأمر المتقرر في النفوس أنه على مراتب الشدة هو الموت، وإنى لما ذقت العشق فعرفت شدته، عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق، وكيف يجوز ألا تعم علته فتستولى على الناس، حتى تكون مناياهم منه، وهلاك جميعهم منه"(159)، ومن الأمثلة التى أخذها المعارضون للمتنبى للتناقض، وخرجها القاضى الجرجانى قول المتنبى:

الفاعل الفعل لم يفعل لشدته والقائل القول لم يترك ولم يقل

قالوا: " كيف يكون القول غير متروك ولا مقول؟ وهل هذه إلا مناقضة ظاهرة" (160)،

158 - م . نفسه . نفس الصفحة .
159 - م .نفسه ص 470 .
160 - م .نفسه ص 473.

وكان تأويل القاضى الجرجانى " إن من عادة الناس إذا استقصوا فعل الفاعل قالوا: فعلت وما فعلت، أى لم تفعله على وجه التمام، ولم تبلغ به شريطة الكمال، فقد تكلفت الفعل، وكأنك لم تفعل، فكذا هذا القول لم يترك ولم يقل، لأنه قد تعرض له، فلم يوفه حقه... فكأنه لم يقل" (161).

وهذا التأويل لم يحتج إلى إعمال الفكر- كالبيت السابق - مستشهداً – أيضاً- بما هو معهود في الحياة ، عندما لم يفعل الفعل على وجهه من الكمال، نقول فعل ولم يفعل، وقد ورد في الشعر ما يؤكد هذا التأويل قول الشاعر:

خلقوا وما خلقوا لمكرمة　　　فكأنهم خلقوا وما خلقوا

رزقوا ما رزقوا سماح يد　　　فكأنهم رزقوا وما رزقوا

ومن الأمثلة -أيضاً - التى أخذها المعارضون على المتنبى التناقض في المعنى في قوله: يفضح الشمس كلما زرت الشمـس بشمس منيرة سوداءقالوا: الشمس لا تكون سوداء، والإنارة تضاد السواد"(162)،

161 - م . نفسه . نفس الصفحة .
162 - م . نفسه ص 474.

وكان تأويل القاضى الجرجانى: إنه لا يقصد أن يجعله شمساً في اللون، لتعدد وجه الشبه في تشبيه الإنسان بالشمس، فإذا شبهوا بالشمس في موضع الحسن ، أرادوا البهاء والرونق ، وإذا شبهوا بالشمس في الوصف بالنباهة، كان وجه الشبه عموم مطلعها وانتشارها كذلك الممدوح ، وهنا يبلور رأيه في البيت السابق بقوله "فقد يكون المشبه بالشمس في العلو والنباهة، والنفع والجلالة أسود، وقد يكون منير الفعال كمد اللون، واضح الأخلاق كاسف المنظر، فهذا غرض الرجل"(163)، ومن الأمثلة ـ أيضاً ـ للتأويل التى خرجها القاضى الجرجانى للتناقض رده على من نقد المتنبى في قوله:

كأنك أبصرت الذى بى وخفته   إذا عشت فاخترت الحمام على الثكل

قالوا: هذا الكلام الذى لا طريق للفهم إليه، لتخالف أطرافه وتنافر معانيه، وألفاظه، يقول: كأنك أبصرت ما بى من الحزن عليك، وخفته إذا عشت، فاخترت أن تموت على أن تثكل، ولو عاش ما أبصر شيئاً مما لحقه ولا خافه، لأن الذى جر ذلك الحزن والضنى هو موته(164).

---

163 - م . نفسه . نفس الصفحة .
164 - م . نفسه ص 475 .

فكما مر بنا التشبث بالدلالة الظاهرة والحقيقية، وعدم إعمال العقل، هو السبب في رؤية التناقض، بيد أن المتأمل في أعماق المعنى، لا يقف عند الدلالة الظاهرة، ليرى ما يمكن أن يوحى به هذا الكلام الظاهر ، وهذا ما توصل إليه

القاضى الجرجانى فكانت قراءته للبيت "إنك خفت نزول هذا الضنى بى لأجلك، وأنت حى، ولم يرد ما خطر لكم، وإنما مذهبه فيه أنك خفت أن يصيبنى هذا العارض من الضنى وأنت حى، فيبلغ منك الغم به مبلغ الثكل، فاخترت الحمام عليه"(165) ومن الأمثلة -أيضاً - ما تشبث به خصوم المتنبى للتناقض قوله:

ما ينقص الموت نفساً من نفوسهم   إلا وفي يـــــــــــــــده من نتنها عود

قالوا "العود لا يشتم، ولو اشتم لم يحظ من ريحه بطائل، وإنما يظهر عرفه إذا حللت النار أجزاءه ولطفتها، فانبثت في الهواء ودخلت في الخياشيم "(166)

165 - م . نفسه ص 476.
166 - م .نفسه ص 477.

وكان تأويل القاضى "أراد أنه لا يباشرها إذا قبضها، ولكن يقبضها وفي يده عود، يتناولها بطرفه، كما يريد الإنسان أخذ الشئ يستقذره، فيصون عنه يده، ويتناوله بحاجز، ولم يرد عود الطيب، وإنما أراد عوداً من العيدان أيها كانت" (167)، فالمقصود إظهار التقزز من نتن هؤلاء، ولذا لا يقبض ملك الموت أرواح هؤلاء ، إلا وهو محتاط من نتنهم باتخاذ أداة تحول دون لمسهم مباشرة، فالتأويل كشف وإدراك، وإزالة للغموض، هذا ما أكده القاضى الجرجانى في توضيح الهدف من التأويل أنه " يتصل بالكشف عن هذه الأمور، ويتناول الغامض الخفى، والمتوسط المحتمل، والظاهر الذى فيه بعض اللبس "(168).

وقد وقف القاضى الجرجانى في كتابه على القضايا النقدية الآتية :

اللفظ والمعنى .

النمط الأوسط في التعبير.

طبيعة الشعر ووظيفته .

قضية السرقات .

الغلو وعدم الإفراط في الاستعارة .

167 - م . نفسه . نفس الصفحة .
168 - م . نفسه ص 478 .

أما عن اللفظ والمعنى : فربط بين طبع المبدع وتكوينه النفسى والبيئة وأثرها في ألفاظ الشاعر ، فاللفظ الجافي يصدر عن الطبع الجافي ، والبداوة تؤثر في استخدام الألفاظ ، فترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمه ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبى (ه) : من بدا جفا ، ولذلك نجد شعر عدى - وهو جاهلى - أسلس من شعر الفرزدق ، ورجز رؤبة وترى رقة الشعر أكثر ما يأتيك من قبل العاشق المتيم ، وربط بين الألفاظ الشعرية والغرض ، فألفاظ الفخر ليست كألفاظ المديح ، ولا الهجاء ، فينبغى التلطف في الغزل ، والتفخيم في الفخر ، والتصرف للمديح في مواقعه ، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح .... ، ووصف الحرب والسلاح ، ليس كوصف المجلس والمدام ، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه ....إلخ(169).أما عن النمط الأوسط في استخدام الأسلوب ، فيقصد به الأسلوب الذى يرتقى عن الابتذال ، ويبعد عن الغموض والتعقيد ، يقول " أريد النمط الأوسط ما ارتفع عن الساقط السوقى ،

169 - راجع : م . نفسه ص18.

وانحط عن البدوى الوحشى ، وما جاوز سفسفة نصر ونظرائه ، ولم يبلغ تعجرف هميان بن قحافة و أضرابه "(170) وقد سبقه في ذلك بشر بن المعتمر (ت210 هجريا) في صحيفته التى عرض لها الجاحظ ، حيث قال " وكما لا ينبغى أن يكون اللفظ عاميا ، وساقطا سوقيا ، فكذلك لا ينبغى أن يكون غريبا وحشيا ....فإن الوحشى في الكلام ، يفهمه الوحشى من الناس "(171).أما عن طبيعة الشعر ووظيفته فهو - من وجهة نظره ونوافقه الرأى الشعر - تعبير جميل أداته الكلمة ، فلا يخضع للمقايسة والجدال ، إنه علممن العلوم التى قوامها الذوق ، والموهبة ، والدربة ، يقول " الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع، والرواية، والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه" (172) والطبع يقابل الموهبة ، فالشعرموهبة ، تنمى (هذه الموهبة) بالدراسة ، ثم تأتى مرحلة المران ، التى من خلالها تكون مرحلة الإعداد والإبداع .أما عن وظيفة الشعر فعنده للشعر وظيفة جمالية ، يهدف إلى الإمتاع واللذة الجمالية ،

170 - م . نفسه نفس الصفحة.
171 - الجاحظ: البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ،ط دار الجيل ودار الفكر بيروت د . ت 144/1.
172 - القاضى الجرجانى : الوساطة ص 15.

ولذا لايغض من قيمة بعض أشعار لم يلتزم فيها المتنبى الالتزام الدينى والأخلاقى ، وبعد عرضه لهذه الأشعار يعرض لغيرها من شعر غيره ، ثم يقول " فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لو وجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ...والدين بمعزل عن الشعر " (173) وهذا الرأى- كما ذكرنا لرؤية الآمدى- يتفق مع رؤية أصحاب الفن للفن ، وقد سبقهما في هذه الرؤية أبو بكر الصولى في كتابه أخبار أبي تمام عندما رأى أن قلة الورع لا يؤخر شاعراً ، وأن الإيمانلا يرتقى بغيره . أما عن قضية السرقات فعنده - كما رأى الآمدى - لا تعد السرقة سرقة في المعانى المشتركة ، ورفض اتباع الهوى ، والبعد عن الموضوعية في دراسة السرقات، مما يدفع صاحبه إلى اتهام السرقة دون أن تكون هناك سرقة ، وقد مرَّ بنا تخريج الآمدى لتهمة أحمد بن أبي طاهر لأبي تمام بالسرقة لأبيات يشترك فيها مع غيره في المعنى ، ورأى الجرجانى أن دراسة السرقات تحتاج إلى فطانة وثقافة عالية بالشعر ، إضافة إلى الموضوعية ،

---

173 - م . نفسه ص64.

فقال " هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير ، والعالم المبرز ، وليس كل من تعرض له أدركه ، ولا كل من أدركه استوفاه حقه " (174)، وعنده كما رأى ابن طباطبا لا تعد سرقة إذا أخذ الشعر المعنى وزاد فيه ، أو قلبه ، أو صاغه صياغة جديدة (175) ومما مثل به قول لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها   زبر تجد متونها أقلامها

فأدى المعنى الذى تداولته الشعراء من قبل كقول امرىء القيس :

لمن طلل أبصرته فشجانى   كخط زبور في عسيب يمانى

.إلخ (176)

ومن الأبيات التى مثَّل بها لتفنن صاحبها في النقل قول كثير :

174 - م . نفسه ص 186.

175 - راجع : م . نفسه ص 187وانظر ما بعدها للأبيات التى أجاد أصحابهاا في نقل المعنى ، أو الزيادة عليه ، أو في إخفائه ، وهو ما يطلق عليه لطيف السرقة.

176 - راجع : م . نفسه ص 205.

أريد أن أنسى ذكرها فكأنما   تمثل لى ليلى بكل سبيل

حيث نقله من أبي نواس في قوله :

ملك تصور في القلوب مثاله   فكأنه لم يخل منه مكان

ومن الأمثلة الجيدة لقلب المعنى ما أطلق عليه (لطيف السرقة) حين قال : ومن لطيف السرق ما جاء به على وجه القلب ، وقصد به النقض ، كقول المتنبى :

أأحبه وأحب فيه ملامة   إن الملامة فيه من أعدائه

إنما نقض قول أبي الشيص :

أجد الملامة في هواك لذاذة   حباً لذكرك فليلمنى اللوم (177)

177 - م . نفسه ص 206.

وهذه الرؤى والمصطلحات التى ابتدعها (النقل والقلب) تحسب لصاحبها، وتدلل على أصالته وإسهامه في معالجة هذه القضية (قضية السرقات) في التراث العربى القديم .

أما عن موقفه من الغلو وعدم الإفراط في الاستعارة ، فهو يتناقض مع قدامة الذى فضل الإغراق والإحالة عن الاقتصاد ، الذى تمسك به القاضى الجرجانى ، فوقف موقفا معاديا من الإفراط (راجع من ص 423:420) منها قول عنترة :

وأنا المنية في المواطن كلها   والطعن منى سابق الآجال

وامتدادا لرؤيته السابقة نادى بالمقاربة بين طرفي الصورة الفنية ، فالاستعارة "إنما تصح... وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة " (178) .

---

178 - م . نفسه ص429.

ابن رشيق وكتابه العمدة :

تحددت معالم النقد الأدبي وقضاياه النقدية في القرن الرابع الهجرى ، وفي مستهل القرن الخامس الهجرى – كما مر بنا - بلور المرزوقى قواعد عمود الشعر ، وهذه القواعد تبلور لنا ملامح الشعر الذى يرتضيه الذوق العربي ، ويطالعنا في هذا القرن المرزوقى (ت 428 هجريا) وابن سينا (ت 421 هجريا) وابن رشيق (ت 456 هجريا) وعبد القاهر الجرجانى (ت 471 هجريا) دار ابن رشيق في فلك رؤية النقاد من قبله ، واعتمد كثيرا على النقل من غيره ، والشرح والتوضيح والتمثيل ، وإن كان يحمد له أسلوبه الأدبي الشائق ، وفطنته وألمعيته ، فيما توصل إليه من نقدات أثناء عرضه لقضاياه ، فقد تناول في كتابه العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده لقضايا النقد التى وقف عليها النقاد من قبل (المطبوع والمصنوع ، واللفظ والمعنى، وبناء القصيدة ، والسرقات) ففي حديثه عن المطبوع والمصنوع من الشعر ، فطن لآراء سبقت عصره ، فرأى أن الشعر ليس بالطبع فقط ، بل بالصنعة الفنية ، التى تزيد العمل اتساقا ومتانة ، يقول" فالمطبوع هو الأصل الذى وضع أولا ،

وعليه المدار ، والمصنوع وإن وقع عليه الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ، ولكن وقع فيه هذا النوع الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل"(179) وعن الصنعة المتقنة يقول " وما أعلم شاعرا أكمل ولا أعجب تصنعا من عبد الله بن المعتز فإن صنعته خفية لطيفة ، لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر ، وهو عندى ألطف أصحابه شعرا ، وأكثرهم بديعا وافتنانا ، وأقربهم قوافي وأوزانا ، ولا أرى وراءه غاية لطالبها في هذا الباب ، غير أن لا نجد المبتدىء في طلب التصنيع ، ومزاولة الكلام أكثر انتفاعا منه، بمطالعة شعر حبيب ، وشعر مسلم ابن الوليد لما فيهما من الفضيلة لمبتغيها ، ولأنهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقا سابلة ، وأكثرا منها في أشعارها تكثيرا سهلها عند الناس وجسرهم عليها" (180) وفي حديثه عن بناء القصيدة ، وإن دار في فلك من سبقه ، ولكن نجد فطنته وآراءه الشائقة ، كتعليله لحسن الافتتاح ، وحسن الخروج ، وخاتمة القصيدة بقوله " حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح " وعن خاتمة القصيدة يقول " خاتمة الكلام أبقى في السمع ، وألصق بالنفس ،لقرب العهد بها ،

179 - ابن رشيق : العمدة : 129/1.
180 - ابن رشيق : م. نفسه 130/1.

فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول اللهه"(181) وقوله عن الخروج من النسيب إلى المدح أن يكون " بلطف تحيل " وسمى الاستطراد وهو: أن يبنى الشاعر كلاما كثيرا على لفظة من غير ذلك النوع ، يقطع عليها الكلام، وهى مراده دون جميع ما تقدم ، ويعود إلى كلامه الأول ،وكأنما عثر بتلك اللفظة من غير قصد ، ولااعتقاد نية " (182).

وفي حديثه عن اللفظ والمعنى ، يعرض لآراء سابقيه ، ويربط بين اللفظ والمعنى في قوله " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر ، وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام ، من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه ، كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ،ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ،....فإذا اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا ، لا فائدة فيه..." (183).

181 - م . نفسه 217/1.
182 - م . نفسه1/ 236.
183 - م . نفسه 124/1.

وفي حديثه عن السرقات يشير إلى صعوبة إدراك السرقة ،لأنها تحتاج إلى " البصير الحاذق بالصناعة " وينعى على النقاد السابقين كثرة المصطلحات التى تحول الظاهرة النقدية إلى مصفوفات فارغة ، ولفطانته يدرك أن كل شاعر أفاد من غيره ، لذا يصعب على " أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه ، ويقرر الرأى السائد عند النقاد العرب بأن السرق لا يكون إلا في البديع المخترع ،لا في المعانى المشتركة ، ويشيد بالأصالة في التفرد والسبق، في ابتداع المعنى ، فيقول : اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز ، ولكن في الوقت نفسه يستفيد من أفكار غيره ، فيقول :وتركه (الشاعر) كل معنى سبق إليه جهل ، وذكر آراء سابقيه في السرقات: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا ، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا ، وإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه ، كان ذلك يدلل على حذقه. (184) ولعلنا نلاحظ مدى إفادته ممن سبقوه ، ولكنه لم يقم بدور الناقل كما فعل غيره ، ولكنه ينقل بوعى ، وكثيرا ما يشير إلى المرجع الذى نقل عنه ، حفظا على الأمانة العلمية ، بل ويهضم فكر غيره ، ويضيف عليه ، وينقده إذا لم يعجبه ، فينقد تسمية ابن وكيع لكتابه (المنصف) ويراه على النقيض مثل ما سمى اللديغ سليما، وما أبعد الإنصاف منه.

184- راجع : م . نفسه 2/ 281:280

عبد القاهر الجرجانى ونظرية النظم :

هدف عبد القاهر الجرجانى في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، إلى دراسة إعجاز القرآن في نظمه ، وإن سبقه في هذه الرؤية الباقلانى (ت403 هجريا) من قبل ولكن عبد القاهر جعل من النظم نظرية ، لتناوله لها في بناء الكلمات ، والجمل ، والعبارات ، وتشكيل الصورة الفنية في تراثنا ، ويعرف النظم بقول" اعلم أن ليس النظم إلا أن أن تضع كلامك الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه، وأصوله" (185) . ولكنه لا يقصد بعلم النحو (في دراسة النظم) تلك الدراسة التقنينية الجافة ، التى تهتم بالتعريفات والشواهد والشواذ ، بل وقف على علاقات السياق بين أجزاء الجمل والعبارات ، رابطا بين علم النحو وعلم البلاغة ، فيما يعرف بعلم الأسلوب واللسانيات في عصرنا الحديث ، مما أتاح له أن يقف على أبواب النحو من منظور بلاغى ، كالتقديم والتأخير والذكر والحذف ، والتعريف والتنكير ، والإثبات والنفي ، والوصل والفصل .... إلخ ، وبذلك يكون عبد القاهر الجرجانى قد " نقل النحو إلى جو يزخر بالحيوية ، وجعل موضوعاته ميدانا يجول فيها ذهنه الوقاد ، وقلمه البليغ ، ويطلع الناس على ألوان من التعبيرات التى مرت بهم ،

185- عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز/ تحقيق؛ د.محمد رمضـــان الداية ، و د.فايز الداية. – ط2.- دمشـــق: مكتبة سعد الدين ، 1987 م .ص 117.

ولكنهم لم يتذوقوها ، ولم يقفوا على روعتها ، وجمالها ، حتى جاء هذا العالم الفذ ، فإذا التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والوصل والفصل مادته ، التى أعاد تشكيلها ، وأضفي عليها من روحه .... إن فهم عبد القاهر للنحو فهما عميقا واسعا ، إذا رسم ببحوثه في دلائل الإعجاز طريقا جديدا للبحث النحوى ، وهو ما ينبغى أن يأخذ به الدارسون " (186) .وقد أشاد محققا الكتاب (د . محمد رضوان الداية و د. فايز الداية) بقيمة هذا الإنجاز بقولهما لقد " خرج عبد القاهر بالنحو العربى من دائرته المغلقة ، ذلك أن معيارية العربية الفصحى في القضايا الصوتية والصرفية والتركيبية والنحوية "أمر مقرر يحفظ لها ديمومتها ، وشرط للتواصل بين القديم ، وما يستحدث في الآماد المتلاحقة ، ولكن الباب الذى وجه إليه الأنظار في دلائل الإعجاز ، هو الدرس التطبيقى التحليلى للكلام العربى ، فالتركيب تدرس حالاته النحوية : الترتيبية في التقديم والتأخير ، والتوليدية بين البسائط من الجمل والمركبات ، والنظر في العناصر المضافة ودورها ، وما يذكر ، وما يحذف ، والتلوينية في التعريف والتنكير ، وفي التقرير والإثبات من طرف ، والإنشاد بضروبه من طرف آخر " (187)

186- د. أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجانى وبلاغته طبعة وكالة المطبوعات بالكويت د.ت ص 63: 64
187- د. محمد رضوان الداية و د. فايز الداية : مقدمة دلائل الإعجاز ص12 و13

فلم يعد النحو قواعد جافة ، بل تحول إلى دراسة أسلوبية ، تبحث عن مواطن الجمال الفنى (التعبيرى) في موضوعاته ، وأبوابه المتعددة ، لا بالصورة الصارمة، ولكن بالصورة التحليلية ، التي لا تهتم بالتقعيد والتبويب ، بقدر اهتمامها باستقطاب نواحى الجمال الفني وأبعاده ، وربط الأشباه بالنظائر ، واللفت إلى المفارقات فيما يناقض ، ويقابل هذه الإيحاءات الجمالية في النسق التعبيرى ، بإبراز الصورة المقابلة لهذا الجمال الفني للمعنى ، في صوره التعبيرية المتعددة ، وبذلك يُعد عبد القاهر الجرجانى مؤسس الأسلوبية كمنهج نقدى لدراسة النص ، ولكن بالصورة التى تتفق مع الواقع الأدبي العربي ، لأن هذا التصور جاء نابعا من البيئة العربية ، يحمل سماتها ومزاجها الفني .و يدرك عبد القاهر ببصيرته أن الأدب تعبير جمالى أداته الكلمة، هذا الجمال يتجلى في حسن النسق المعبر عن دلالة ما، في أحسن صورة، أو على حد تعبيره "خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض"(188)، ويتجلى جمال النسق التعبيرى، في وضع الألفاظ في مواضعها، بحيث لا تسد كلمة مكان غيرها ،

188- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: د. محمد التنجى، النا شر : دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997، ص47.

ولا تتحول كلمة من موضعها ، إلا أحدثت خللا بالجمال الفنى، ولذا يشبه اللفظة " كالجوهرة التى هى وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها، واكتست بهاء بمضافة أترابها، فإنها إذا جليت للعين فردة، وتركت في الخيط فذة، لم تعد الفضيلة الذاتية، والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة.... تلك الدرر التى تجاورها، لألاء اللآلئ التي تناظرها، تزداد جمالافي العين" (189) وإذا كانت الألفاظ أداة تشكيل المعنى في منظومة دينامية بين الدال والمدلول، ولذا " لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لهافي المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"(190)، وإدراك الجمال الفني في النسق التعبيرى بهذه الدقة يحتاج إلى وعى وفطنة، ولذا كثيراً ما يردد عبد القاهر هذا (باب دقيق المسلك)، أو (يغمض المسلك ويدق)، أو كقوله "إن ها هنا دقائق وأسراراً طريق العلم لها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل(191)، وهذا بدوره يتطلب أن يكون متذوق الشعر حساسا ، متفهما لهذه الأسرار، وأن يكون من أهل الذوق والمعرفة(192)

189- عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق هـــ. ريتر، ط دار الكتب للتراث العربى د.ت - ص23:24.

190 - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص 200.

191 - المصدر نفسه، ص 24، وانظر : ص 76، 87، 89.

192 - انظر : المصدر نفسه، ص 224، وأسرار البلاغة، ص84.

لذا أخذ عبد القاهر على عاتقه البحث عن المعانى العميقة في النص الأدبي ، ليوضح لنا جمالياتها الفنية ، من خلال العلاقة الديناميكية ،بين الألفاظ في التركيب اللغوى (النظم) ، يقول في مستهل كتاب أسرار البلاغة، "غرضفي هذا الكلام الذى ابتدأته ، والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعانى كيف تختلف وتتفق ، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصل أجناسها وأنواعها، وأتتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها(193)، ويطلق على المعنى الدقيق المخبوء خلف الدلالة الظاهرة المعنى الشريف " في جوهره كالذهب الأبريز الذى تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات"(194)، أما المعانى الهشة المفرغة فهى أشبه بالدمى، جميلة المنظر، ولكن بمرور العهد، يزول هذا الجمال، أو على حد تعبيره "كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ... أثر الصنعة باقيا معها لم يبطل .. حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، وضامت الحادثات أربابها ... لم يبق إلا المادة العادية من التصوير، والطينة الخالية من التشكيل" (195)،

193 - عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص 25.
194 - المصدر نفسه، نفس الصفحة.
195 - المصدر نفسه، نفس الصفحة.

فجمال هذا المعانى جمال هش، يفتقد الروح والجوهر، ولا يحفل عبد القاهر بمثل هذا الجمال ولكنه يعجب بالمعانى دقيقة المسلك، فعنده "من حق المسائل الدقيقة أن تتأمل فيها العبارات التى تجرى بين السائل والمجيب، وتحقق فإن ذلك يكشف عن الغرض، ويبين جهة الغلط"(196)، ويؤكد رؤية بتمثله لبيت المتبنى الذى لا يحفل بجمال الشكل في قوله :

إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب(197)

من هذا المنطلق جاءت قراءته للنص الشعرى قراءة جمالية ، تنظر بعمق إلى جودة النظم ، وحسن الصياغة والتركيب ، كما قال " "النظم النظم، والتأليف التأليف، والنسج النسج، والصياغة الصياغة" (198) فالنسق التعبيرى المشكل للدلالة الفنية (يعبر عنه كثيرا بالصورة) هذا النسق في صورته المتناسقة والمتناغمة ، لا يتأتى إلا بتوخى معانى النحو ، تقديما وتأخيرا ، ذكرا أو حذفا ، تعريفا أو تنكيرا ..... وتحدث بلغة حاسمة ، لإيمانه برؤيته " ليس النظم شيئا غير توخى معانى النحو ، وأحكامه فيما بين الكلم ،

196 - المصدر نفسه، ص 347.
197 - المصدر نفسه، ص 9.
198 - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص 47.

وأنا إن بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكا ينتظمها ، وجامعا يجمع شملها ، ويؤلفها ، ويجعل بعضها بسبب من بعض غير توخى معانى النحو ، وأحكامه فيها ، طلبنا ما كل محال دونه " (199) .فالكلمة في السياق تتجاوز دلالتها المعجمية والصرفية ، وتحمل مجموعة من الدلالات لا نتبينها لا بالتحليل والتذوق ، وانطلاقا من هذا التصور ، يبدأ النظم عند الجرجانى بداية من الكلمة المفردة ، فلابد من توافر عنصر التلاؤم والتآلففي بنيتها، وهذه البنية ترتبط بالدلالة يقول" مما يجب إحكامه...أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك ، سما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض)مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدى إلى فساد"(200) فتغير البنية يؤدى إلى تغير الدلالة ، أما عن نظم الكلمات داخل الجمل والعبارات ، فيعترف بوجود المعنى متمثلا في العقل ، ثم تأتى الألفاظ معبرة عنه ، ولكن رغم ذلك لا نجد انفصاما بين اللفظ والمعنى ، يقول " والنظم والترتيب في الكلام عمل يعمله مؤلف الكلام في معانى الكلم ، لا في ألفاظها ،

---

199 - م .نفسه ص357 .
200 - م .نفسه ص 94 .

وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة، فيتوخى فيها ترتيبا يحدث عنه ضرب من النقش والوشى، وإذا كان الأمر كذلك ، فإنا إن تعدينا بالحكاية الألفاظ إلى النظم والترتيب أدى ذلك إلى المحال، وهو لأن يكون المنشد شعر امرئ القيس ، قد عمل في المعانى وترتيبها ، واستخراج النتائج والفوائد مثل عمل امرئ القيس، وأن يكون حاله إذا انشد قوله:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

حال الصائغ ، ينظر إلى صورة قد عمله صائغ ، من ذهب أو فضة ، فيجئ بمثلها في ذهبه وفضته ..... إلخ (201).

ثم يصل إلى تصور مفاده أن الشاعر نظر إلى الألفاظ التى توجبها ترتيب المعانى في النفس ، وأحسن نظمها ، وأجاد تأليفها (202) ، وبذلك يكون عبد القاهر قد التفت إلى جانب آخر هو اكتساب الكلمة دلالتها المتميزة من تفاعل التصور فيها مع التصورات الأخرى من الأسماء والصفات والأفعال ،

---

201 - م .نفسه ص 334 .
202 - م .نفسه ص 335 .

في جو معين (الموضوع ، والمجال ، والآفاق مادية ،أو ذهنية ، أو نفسية) وفي علاقات زمانية ومكانية وشخصية ، وبهذا يكتمل السياق ، بأبعاده اللغوية ، والنحوية ، والآفاق التصورية ، وتبرز - هنا - اصطلاحات الهوامش الدلالية ، أو ظلال المعنى ، فالكلمة تتأثر بدلالات الكلمة في الجملة ، أو العبارة من حولها (203) ، والكلمة لا تحتفظ بدلالة ثابتة في شكل صدفة ميتة ، ولكن يرجع ثراؤها إلى الاستعمال لذا لا غرابة أن نجد " الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها ، ثم ترى هذا قد فرع السماك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض ، فلو كانت الكلمة إذا حسنت من حيث هى لفظ وإذا استحقت المزية والشرف ، استحقت ذاك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكونالسبب في ذلك حال لهامع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ، وكانت إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا " (204) ورغم إيمانه بسر جمال التعبير الفنى المعبر عن الدلالة (في النظم) ولكن يدرك - بفطانته - أن النظم ليس له قواعد وأسس ثابتة ، ويمكن بلورتها في تصور تنظيرى يأخذ سمات التنظير العلمى الدقيق ، ولكن النظم يعبر عن تجربة فردية لصاحبها ،

---

203 - راجع د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية مقدمة دلائل الإعجاز ص18 .
204 - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص94 .

لذا تختلف الصياغة – عن المعنى الواحد – من شاعر لآخر يقول " فإذا عرفت أن مدار النظم على معانى النحو ، على الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة وليست لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، ثم اعلم أن إذن المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض ،التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض " (205).

وقد وقف على كثير من الأبيات الشعرية ، والآيات القرآنية مبينا جماليات التشكيل اللغوى ، من هذه الأمثلة وقوفه على جمال الاستقصاء في التشبيه في قول ابن المعتز :

كأنا وضوء الصبح تستعجل نطير غراباً ذا قوادم جون
الدجى

205 - م . نفسه ص121.

فقال " شبه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان ، ثم شرط أن تكون قوادم ريشها بيضاً ... وتمام التدقيق والسحر في هذا التشبيه شئ آخر، وهو أن جعل ضوء الصبح لقوة ظهوره ، ودفعه لظلام الليل، كأنه يحفز الدجى ويستعجلها ولا يرضى منها بأن تتمهل في حركتها، ثم لما بدأ بذلك أولاً اعتبره في التشبيه آخراً، فقال "نطير غراباً ولم يقل "غراب يطير" مثلاً، ولذلك أن الغراب وكل طائر إذا كان واقعاً هادئاً في مكان فأفزع وأخيف وأطير منه، أو كان قد حبس في يد ، أو قفص فأرسل، كان ذلك لا محالة أسرع لطيرانه ...(206) لأنه أفزع، بخلاف لو كان قد طار بإرادته، ما كانت هذه السرعة، فعبد القاهر يقوم بملء الفراغات في النص، ليعكس لنا جمال الصورة في حركتها الدينامية، لانسلاخ الليل عن النهار، تشبه هذه الحركة تطيير غراب أفزع من عشه، في حركة سريعة يمتزج فيها البياض والسواد، وإن غلب اللون الأول عند بزوغ النهار، ومن أمثلة هذه الصورة النابضة بالحركة التى وقف عليها عبد القاهر قول الشاعر :

---

206 - عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص 162 : 163.

والشمس كالمرآة في كف الأشل

وعلق قائلا "أراد أن يريك مع الشكل الذى هو الاستدارة، ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة الحركة التى تراها للشمس... ذلك أن الشمس حركة متصلة دائمة، في غاية السرعة، ولنورها بسبب تلك الحركة تموج واضطراب عجيب، ولا يتحصل هذا الشبه إلا بأن تكون المرآة في يد الأشل، لأن حركتها تدور وتتصل ويكون فيها سرعة وقلق شديد، حتى ترى المرآة لا تقر في العين " (207) ثم يوضح لنا هذه الحركة العجيبة ، مساهماً في صياغة المعنى بقوله " فإنك ترى شعاعها كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض جوانبها، ثم يبدو له، فيرجع في الانبساط الذى بدأه إلى انقباض، كأنه تجمعه من جوانب الدائرة إلى الوسط، وحقيقة حالها في ذلك مما لا يكمل البصر لتقريره وتصويره في النفس، فضلاً عن تكمل العبارة لتأديته، ويبلغ البيان كنه صورته".

ومن الأمثلة التى تبرز لنا دور القارئ في إنتاج المعنى من خلال ملء الفراغات قراءته لقول البحترى:

207 - المصدر نفسه، ص 165.

شجو حساده وغيظ عداه   أن يرى مبصر ويسمع واعٍ

"المعنى : لا محالة أن يرى مبصر محاسنه، ويسمع واعٍ أخباره وأوصافه، ولكنك تعلم على ذلك أنه كأنه يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه، ليحصل له معنى شريف وغرض خاص، وذلك أن يمدح خليفة وهو المعتز، ويعرض بخليفة هو المستعين، فأراد أن يقول : إن محاسن المعتز وفضائله، والمحاسن والفضائل يكفي فيها أن يقع عليها بصر، ويعيها سمع، حتى يعلم أنه المستحق للخلافة، والفرد الوحيد، الذى ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها، فأنت ترى حساده، وليس شئ أشجن لهم، وأغيظ من عملهم بأن ها هنا مبصراً يرى، وسامعاً يعى، حتى ليتمنون أن لا يكون في الدنيا من له عين يبصر بها، وأذن يعى معها، كى يخفي مكان استحقاقه لشرف الإمامة، فيجدوا بذلك سبيلاً إلى منازعته إياها"(208) فهذه القراءة يوظف فيها عبد القاهر أحد ألوان المنظومة البلاغية (الحذف في موضعه) ليظهر لنا صورتين متناقضتين للمعنى، سعادة وسرور مؤيدى المعتز عندما يسمعون ويرون مآثرة،

208 - عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص 128 : 129.

وفي الوقت نفسه الحزن والأسى في نفوس الحساد (كالخليفة المستعين وأنصاره) عندما يسمعون أو يرون هذه المآثر، ومن الأمثلة ـ أيضاً ـ التى تعتمد على ملء الفراغات لإكمال المعنى وإعادة صياغته قراءته لقول البحترى :

وكم ذدت عنى من تحامل حادث وسورة أيام حززن إلى العظم

"الأصل لا محالة : حززت اللحم إلى العظم، إلا أن في مجيئة به محذوفاً، وإسقاطه له من النطق، وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة، وذلك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعاً يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئاً غير المراد، ثم ينصرف إلى المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال : وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم، لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجئ إلى قوله : إلى العظم أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلى الجلد، ولم ينته إلى ما يلى العظم"(209).

209 - المصدر نفسه، ص 139، 140.

بهذا المنهج أخذ يقرأ النص الأدبى قراءة جمالية ، تقوم على إدراك العلاقات من خلال النظم ، وكاشفا عن المسكوت عنه في التعبير الفنى ، ومن أجمل ما قرأ من أبيات الأبيات المنسوبة إلى كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ما مسح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فعلق عليها قائلا " ذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال "ولما قضينا من منى كل حاجة " فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنة أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبه بقول "ومسح بالأركان من هو ماسح" على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ...

ثم قال "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان ثم دل بلفظة "الأطراف" على الصفة التى تختص بها الرفاق في السفر من التصرف، في فنون القول، وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة ، والتلويح ، والرمز ، والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب، وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ... ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة، طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه، ففرح أولا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حالة التوجه إلى المنازل، وأخبر بعد بسرعة السير، ووطاءة الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها، بهم كالماء تسيل به الأباطح ... ثم قال "بأعناق المطى" ولم يقل بالمطى لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ... ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والسير"(210).

210 - عبد القاهر الجرجانى :أسرار البلاغة ص 22، 23.

فعبد القاهر -هنا- يشارك في إعادة صياغة المعنى، بملء الفراغات، وبذلك يكمل لنا لوحة وضع الشاعر إطارها العام، ولم يسعفه الشعر ـ الذى يعتمد على التكثيف والتلويح ، أن يضع تفاصيل هذه اللوحة لانقضاء رحلة الحجاج وسعادتهم بذلك، وتأهبهم للرحيل وشعور السعادة والسرور وهم في طريقهم للعودة، وإن أفاد عبد القاهر من ابن جنى ت 392هـ في كتابة الخصائص(211)، غير أن المطلع على القراءتين يجد أصالة عبد القاهر، ونفاذ بصيرته وإدراكه ما لم يدركه غيره، يؤكد لنا ذلك أيضا مقارنتنا لهذه القراءة وقراءة غيره من النقاد العرب كابن قتيبة ت 276هـ الذى علق عليها بأنها ألفاظ "أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحته من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إيلنا الأنضاء، ومضى الناس، لا ينتظر الغادى الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأباطح"(212)، فهذه القراءة الشارحة بها من السذاجة تفتقد الحس الفنى، أشبه بالطريقة التى اعتاد عليها المدرسون في تدريسهم للنشء مما عمل على نضوب ملكة الحس الفنى عند الكثير منهم، وعند قدامة ت 337هـ هذه الأبيات ينطبق عليها جمال اللفظ،

---

211 - راجع : ابن جنى : الخصائص،218/1، 221.
212 - ابن قتيبة : الشعر والشعراء 13/1.

وهو أن يكون "سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة " (213) وينقل أبو هلال العسكرى ت 395هـ شرح ابن قتيبة السابق ـ مع شئ من التصرف ـ في قوله "ليس تحت هذه الألفاظ كثير معنى، وهى رايقة معجبة .. (وإنما) هى : ولما قضينا الحج، ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل، ولم ينتظر بعضنا بعضا، جعلنا نتحدث، وتسير بنا الإبل في بطون الأودية"(214) ، وعند الباقلانى ت 403 هـ تأثرا بابن قتيبة - أيضاً - "هذه الأبيات ألفاظ بديعة المطالع والمقاطع، حلوة المجانى والمواقع، قليلة المعانى والفوائد(215)، ولعل مقارنتنا بين عبد القاهر وغيره من النقاد العرب أبرزت لنا تميز عبد القاهر وحسه الجمالى البعيد لأعماق المعنى في النص ، وإعادة صياغته بما يقرنه بإنجازات منظرى القراءة في عصرنا.

---

213 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص 74.

214 - أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص 59.

215 - راجع: ا الباقلانى (أبو بكر محمد بن الطيب):إعجاز القرآن تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجى - دار الجيل- بيروت ط1 - 1991م.ص 221 : 222.

النظرية النقدية عند حازم القرطاجنى

يعد كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنى (ت 684 هـ) معلما نقديا ، يعكس لنا المزاوجة بين الثقافتين العربية واليونانية ، تحقيقا لمبدأ الإفادة من مظان الإفادة ، ليقدم لنا الكتاب إطارا نظريا لنظرية النقد من منظور عربى فلسفي ، فقد هضم حازم القرطاجنى الثقافتين العربية واليونانية ، وأخرجهما في صورة توافقية ، تتصف بالانسجام والتناغم .وقد أفاد الفكر العربى من ترجمة كتاب أرسطو فن الشعر ، وحديثه عن طبيعة الشعر ووظيفته ، من خلال نظرية المحاكاة ، وخاصة الفارابى و ابن سينا وابن رشد ، الذين أُطلق عليهم النقاد الفلاسفة ، وجاء من بعدهم حازم القرطاجنى (ت 684 هجريا) وقد هدف هؤلاء إلى إرساء نظرية للأدب أكثر من حديثهم عن النقد كفرع من نظرية الأدب ، وربطوا الشعر بالواقع والخيال من خلال مصطلحى المحاكاة والتخييل ، فتحدثوا عن طبيعة الشعر من خلال مصطلح المحاكاة ، وتحدثوا عن الأثر الذى يتركه الشعر في المتلقى من خلال مصطلح التخييل ، وقد قارب النقاد الفلاسفة (كابن سينا وابن رشد) - وتبعهما حازم القرطاجنى – في تفهمهم لعملية الاستجابة من رؤية المعاصرين ، حين ربطوا بين تأثر النفس بالعمل الأدبى(باللذة والتعجيب) ،

ورد الفعل لهذا التأثر، وربطوا رد الفعل بالسلوك الذى يتبعه المتلقى كتفعيل للاستجابة ، فالنفس تنبسط لما تجد فيه ارتياحا ، وتنقبض لما تجد فيه من عدم ارتياح ، فعند ابن سينا (ت 428هـ) الكلام المخيل" هو الكلام الذى تذعن له النفس ، تنبسط عن أمور ،وتنقبض عن أمور،من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا..." (216) ومصدر هذا الانبساط أو الانقباض اللذة ، التى أوقعها الشعر في النفوس(وهنا يربط بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية) فللفن قيمة جمالية عبر عنها ابن سينا بقوله " التخيل يكون للتعجب والالتذاذ"(217)أما الغاية الأخلاقية – عندهم – فتتمثل في توجيه سلوك المتلقى، ويكون ذلك نتيجة للذة تخيل الفضائل، مما يؤدى بدوره إلى تعديل سلوك المرء ، كما قال ابن رشد (ت 595 هــ) عن وظيفة الشعر- إضافة إلى التعجب –

216 - ابن سـينا (أبو على الحسـين بن عبد الله) :فن الشـعر من كتاب الشـفاء ،تحقيق د.عبد الرحمن بدوى ، ملحق بكتاب أرسطوطاليس :فن الشعر ط دار الثقافة بيروت د.ت ص 63.

217 - م.نفسه :الصفحة نفسها.

ومن " الشعر من يدخل في المحاكاة محاكاة أشياء يقصد بها التعجب فقط ، من غيرأن تكون مخيفة،أو محزنة...وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه ، وذلك لأنه ليس يقصد من صناعة الشعر أى لذة اتفقت ، ولكن يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل ، وهى اللذة المناسبة لصناعة المديح" (218).وعند حازم القرطاجنى (ت 684هـ)الاستغراب والتعجيب يعبران عن اللذة الجمالية ، ويكون لهما الأثر في انقباض النفوس، أو انبساطها،مما يعمل على اتخاذ المتلقى لموقف سلوكى،نتيجة استجابته للعمل الفنى، فـــــ " الأقاويل الشعرية...القصد بها استجلاب المنافع ،واستدفاع المضار،ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ،وقبضها عما يراد ،بما يخيل لها من خير أو شر"(219).وركز هؤلاء – إضافة لدراستهم العلاقة بين الشعر والواقع(محاكاة الواقع) - على الأثر الذى يتركه الشعر في النفوس ، فعند ابن سينا الشعر " كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة " ثم يشرح هذا الكلام ولا يهمه سوى مصطلح التخييل ،

---

218 - ابن رشـد (أبو الوليد محمد بن يحيى بن محمد): تلخيص كتاب أرسـطوطاليس فى الشـعر ،تحقيق د.عبد الرحمن بدوى ،ملحق بكتاب أرسطوطاليس : فن الشعر ط دار الثقافة بيروت د.ت ص 220.

219 - حازم القرطاجنى:منهاج البلغاء وسـراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه،ط دار الغرب الإسـلامى ط3 عام 1986ص337.

فالكلام المخيل عنده " هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور ، وتنقبض عن أمور ، من غير روية ، وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غر فكرى ، سواء كان المقول مصدّقا ، أو غير مصدق " (220).

وقد هدف هؤلاء أن يألفوا كتابا في علم الشعر اقتداء بأرسطو ،لا كتابافي نقد الشعر ، وقد اعترف حازم القرطاجنى من تأليف مؤلفه (منهاج البلغاء) أن يجعل منه كتابا في علم الشعر ، أو قوانين علم البلاغة ، أو على حد تعبير ابن سينا علم الشعر المطلق ، وقد أراد حازم أن يكمل ما قام به ابن سينا في تلخيصه كتاب فن الشعر لأرسطو ، لإدراكه التقصير الذى وقع فيه أرسطو ،لاختلاف الشعر العربي عن الشعر اليونانى ، وهذا ما عبر عنه حازم في قوله " لو وجد الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب ....لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية " (221)هدف حازم القرطاجنى في كتابه منهاج البلغاء إلى تناول عملية الإبداع الشعرى (طبيعته ، وظيفته ، مكوناته ، علاقته بالواقع وبالمتلقى) وعنوان الكتاب يوحى بذلك ، فقد " حاول أن يرسم منهاجا للبلغاء ، وأن يوقد سراجاللأدباء " (222).

---

220 - راجع د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص413.
221 - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص69.
222 - د . إحسان عباس :تاريخ النقد الأدبى ص 451.

لتحمسه لعلم الشعر ، لما لحق به من انحطاط في زمانه ، وقد تزامن هذا الانحطاط مع سقوط الخلافة الإسلامية في الأندلس ، فسقطت مدنية إثر أخرى ، مما اضطره ترك بلاد الأندلس إلى تونس ، و أثر هذا في أسلوبه ، فسيطر عليه الاستعجال في تناول موضوعاته ، مخافة من ضياع التراث العربي ، فسجل بإيجاز، للقضايا النقدية التى تدور في ذهنه ، وقد اعترف بذلك فقال" لو سرحنا عنان الكلام في كل مذاهب الكتاب لاتسع القول ، وعظم حجم الكتاب ، ولم نقصد ذلك " (223).وكتاب منهاج البلغاء قريب إلى روح قدامة في نقد الشعر (لاتفاقهما في التقنين) وإلى روح ابن سنان في سر الفصاحة في سيطرة الروح البلاغية ، ووضع القاعدة ، ثم الاستشهاد .

كتاب منهاج البلغاء كتاب تنظيرى ، لا كتاب نقدى تحليلى ، يحلل ، ويلتحم بالنص ، لذا كثيرا ما نرى المؤلف يظهر في ثوب المشرع ، الذى يسن القوانين، فيستخدم الأفعال (يجب ــ ينبغى ــ يستحسن) ويظهر ضمير المتكلمفي لهجة عالية ، لا نرتضيها ، إضافة إلى صعوبة أسلوبه ، تأثرا بالفلاسفة ، لذا يحتاج الكتاب إلى التأنى ، والوعى في تفهمه وإدراك موضوعاته النقدية والبلاغية ،

223 - راجع : حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 373.

وهذا ما لاحظه محقق الكتاب ، في قوله " لغة حازم مستصعبة ، لا يمكن لمن يجهل اصطلاحات الفلاسفة النفوذ إلى ما وراءها ، كما لا يتسنى لمن لم يألف الاستمالات الحكمية أن يدرك غرضه منها بسهولة " (224) فهو يستخدم كثيرا من مصطلحات الفلاسفة ، لذا جاءت المادة النقدية كما قال د.إحسان عباس " مما يحيط بها من الشئون عارضة " (225) وإن حاول حازم أن يخفف من وطأة هذه الصعوبة ، في تعقيبه على القواعد النقدية التى تعرض لها ، بمصطلحات تقوم بشرح ، وتنوير هذه القواعد ، فاستخدم مصطلحات (مأم ، معرف ، ومعلم) ولكن ما فعله كان حلقة فارغة ، اللهم إلا تكرار ، وتعقيب ، يشتت ذهن المتلقى ، وكان أولى به أن يتناول لقضايا النقدية ، في أسلوب أدبي محكم ، بدلا من التفريعات الفارغة ، وإن كنا لا ننكر عليه موضوعيته ، وحسه الفنى في التحليل ، وتفهم الدلالات الفنية لكثير من الأبيات الشعرية التى عرض لها .فهو يمتاز بالموضوعية ، فلم يتناول شاعرا بعينه ليتعصب له ، ولم يتنكر للقديم ، ويركن للحديث ، أو العكس ، فقد نوّه بعظمة المتنبى ، وعدّه المثل الأعلى لرجوع الشعراء إلى مهيع الشعر ،

---

224 - محمد الحبيب بن الخوجة : مقدمة منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 114.

225 - م . نفسه ص 100.

وفي الوقت نفسه لم يتورع في الإشادة بشاعر متأخر (في زمانه) كابن دراج القسطلى ، في نظمه لأحداث التاريخ ، لأخذ العبرة منها ، وأقر بحر (الدبيتى) الذى ابتدعه الشعراء المتأخرون (تفعيلاته : مستفعلن مستفعلن مفتعلن مكرر) ووصفه بأنه " المستطاب في الذوق ، والأحسن في الوضع"(226) وقد أشاد بالذوق أكثر من مرة ، فإدراك التناسب بين العبارات والمعانى يكون بـــــ " الذوق الصحيح ، والفكر المائز ، بين ما يناسب وما لا يناسب"(227).

وصحة الذوق يحتاج إليه المبدع -لا الناقد فقط- يقول حازم لابد أن يكون (المبدع) " سليم الذوق ....ليكون كلامه مع كونه جاريا على أوضح طرق المناسبا ، موافقا لكلام العرب في جميع ذلك " (228) وأحيانا يعبر حازم عن الذوق بكلمة الطبع ، علق على أسلوب مستقيم ، بقوله " وهذا النوع من الكلام لا يميزه إلا الناقد البصير الجيد الطبع " (229) ولإدراك تقارب المعانى وضروب تركيبها يستعان " بالطبع الفائق والفكر المائز ، الناقد الرائق " (230) .

وقد جمع بين النظر والتطبيق - في حديثه عن الذوق- ففي دراسته للأوزان الشعرية ، يعلل لأحكامه وآرائه ،

---

226 - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 41.
227 - م . نفسه ص 35 .
228 - م . نفسه ص 212.
229 - م . نفسه ص 371.
230 - م . نفسه ص 26.

فعنده " جملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجارى النظم ، من جهة ما يزاحف ،أو يعل من أسبابه ،أو أوتاده ،أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح ، في ما يجب أن يؤثر في ذلك ، على ما يحسن في السمع ، ويلائم الفطرة السليمة الذوق "(231) وعنده لا يستطيع أن يميز كلام العرب الذى نظم على أفضل الأوزان إلا " صحيح الذوق .....وأما من لا ذوق له ، فلما يتأتى له التوصل إلى تمييز ما يحسن في مجارى الأوزان ، ومبانى النظم مما يبح فيهما "(232). لذا اكتشف بذوقه - في دراسته للأوزان - أن الثقل والتنافر يرجع إلى كثرة السواكن ، مما يحول إلى عدم الاستطراد ، وكثرة الوقفات في المقاطع الصوتية ، ويرى بذوقه الرفيع أنه لا يمكن أن يقع هذا الساكن ، يقصد الباء في ملحوب في قول الشاعر الجاهلى : أقفر من أهله ملحوب ،لأن اجتمعهما مع اللام في قوله(ملحوب) لا يقبله الذوق ،إذا كانت السواكن في ذلك الوزن ، الذى لا يثبت فيه اللام الساكنة في (ملحوب) (233).هذا الذوق أملى عليه - في دراسته للوزن الشعرى- أن يعيد النظر في العروض العربى ، مستفيدا من تراث الفلاسفة ، فأخذ من ابن سينا مصطلح (الأرجل) (234)

231 - م . نفسه ص 264 .

232 - م . نفسه ص 265 .

233 - م . نفسه ص 239.

234 - م . نفسه ص راجع : ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء . ص 174.

ليقابل هذا المصطلح المقاطع الصوتية ، وقسم هذه الأرجل - مختلفا مع الخليل- إلى ستة أقسام : سبب ثقيل وهو متحركان ، مثل : بم ، بك ، وسبب خفيف ، هو متحرك و ساكن ، مثل : منْ ، عنْ ، وسبب متوالٍ ، وهو متحرك يتوالى بعده ساكنان نحو قال (بتسكين اللام) ووتد مفروق ، وهو متحركان يتوالى بعدهما ساكن ، نحو : كيف ،أين ، ووتد مجموع وهو متحركان بعدهما ساكن ، نحو: لقد ، ووتد متضاعف ، وهو متحركان بعدهما ساكنان ، نحو : مقال بتسكين اللام .(235)واستقرأ الشعر العربي- انطلاقا من هذه الأرجل- ورأى أن هناك تفعيلات تساعية- إضافة إلى التفعيلات الخماسية والسباعية- وهذه التفعيلة نجدها في بحر الخبب (المتدارك الذى اكتشفه الأخفش ت 215 هـ) والمقتضب ،والمضارع ، وبحر الدبيتى ، واتخذ موقفا من البحر المقتضب ، ووصفه بـــ " فساد الذوق والخروج....عن الوضع الملائم "(236) وأنكر وجود البحر المضارع " لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا البحر من نتاجها " (237) ورأى أن مخلع البسيط (وزنه مستفعلن مستفعلن فاعلن مكرر) وزن مستقل (238)

---

235 - راجع : حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء 236.
236 - م . نفسه ص 235.
237 - م . نفسه ص 234 .
238 - م . نفسه ص 240 .

ورفض أن يكون البحر السريع من دائرة المنسرح .(239) ومما يدلل على سلامة ذوقه ورقيه قراءته لبعض الأبيات الشعرية ، متعمقا في دلالتها البعيدة ، مستخدما التأويل ، الذى يمكنه من إدراك ما فات على غيره ، أو ما أخطأ فيه غيره ، من هذه الأبيات تحليله لبيتى أبى نواس ، هذان البيتان رأى فيهما قدامة من التناقض والاستحالة ، بيد أن حازم لفطانته أدرك غير ذلك .

وهذان البيان هما :

كأن بقايا ما عفا من حبابها تفاريق شيب في سواد عذار

حيث شبه حباب الكأس بالشيب، وذلك جائز لأن الحباب يشبه به في البياض وحده، لا في شئ آخر غيره، ثم قال:

تردت به ثم انفرى عن أديمها تفرى ليل عن بياض نهار

239 - م . نفسه ص 236.

فالحباب الذى جعله في هذا البيت الثانى كالليل، هو الذى كان في البيت الأول أبيض كالشيب، والخمر التى كانت في البيت الأول كسواد العذار هى التى صارت في البيت الثانى كبياض النهار(240) .ورفض قدامة - من قبل - أى تأويل لرفع هذا التناقض، كرأى من يحتج لأبى نواس أنه لا يريد بقوله (تفرى ليل عن بياض نهار) لم يرد به اللون، بل حالة التفرى والانحسار، كما يتفرى الليل عن النهار، فيرد على هذا الرأى بأن أبا نواس لا يقصد سوى اللون، وأن الحباب لا يشبه الليل إلا في البياض، وأن الليل والنهار لا يجمعهما غير الظلمة والضياء (241) ويضع احتمالين لتجاوز التناقض في الرؤية السابقة (سقط الاحتمال الثانى من الكتاب وأثبته محقق الكتاب في الهامش) الاحتمال الأول: أن يظن أنه أراد تبرئ الأسود من الأبيض، لأن في الشعرة والعجين جسماً يجوز أن يبرأ من جسم" (242) ، ويصر على رأيه بنقض هذا الاحتمال في قوله: "فأما الليل والنهار فليس هما غير سواد وبياض فقط، فأما جسم تبرأ من جسم فلا"(243) ، وإن لم يعجب ابن سنان هذا التأويل في قوله: "وفي هذا الشعر نظر وتأمل، ليس هذا موضع تقصيه ، وإنما الغرض التمثيل" (244)

---

240 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 197.
241 - راجع : المصدر نفسه، ص 197: 198.
242 - المصدر نفسه، ص 198.
243 - المصدر نفسه، نفس الصفحة.
244 - ابن سنان: سر الفصاحة ، ص 287.

غير أنه لم يوضح رؤيته، وتهرب بقوله (ليس هذا موضع تقصيه) وقد تجاوز حازم القرطاجنى - بعد عرضه لكلام قدامة - هذه الرؤية، ورأى " لقول أبى نواس وجوهاً من التأويل لا يكون معها فيه تناقض، فمن ذلك أن يكون أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم، فلم يتسع له الكلام لهذا التشبيه، فلوح في البيت الثانى تلويحاً لطيفاً بقوله " تفرى ليل عن بياض نهار" حيث كانت النجوم في ضمن الليل، أى انفرى عنها ما تردت به من لون السواد ، فالضمير في قوله انفرى راجع إلى ما تردت به الخمر من لون السواد المشبه تفريه بتفرى الليل" (245)، فحازم يتجاوز الدلالة الظاهرة، ويقوم بما أطلق عليه أيزر ملء الفراغات بإضافة ما يمكن أن يحتمله الكلام هنا ، دون تعارض لهذا الاحتمال، بأنه أراد تشبيه الخمر بالليل والحباب بالنجوم، ولكن النظم لم يسعفه في البيت الثانى ليقول: بعد امتزاجهما باللون الأسود، أخذ الحباب يتغير لونه إلى الابيضاض، ودلل بقوله (انفرى ليل عن بياض نهار) ويرى وجهاً آخر للتأويل يعتمد على رأى قدامة السابق- الذى رفضه -

245 - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء ، ص 142

مع الإضافة والتحوير، في جعله الضمير في قوله (انفرى) راجع إلى حباب الماء، واستبدال كلمة تحلت به بدلاً من تردت به، وهذا له ما يؤيده لأن العرب لم تصف الحباب بالرداء، ليصبح المقصود من تفرى الحباب عن الخمر شبيها بحالة تفرى الليل عن النهار، ويكون مقصد الشاعر أنه "شبه تفرى سواد الخمر عن بياض الماء الذى جلاه إذ مزج به ، بتفرى الليل عن بياض النهار" (246) .فحازم القرطاجنى في تأويله يساهم في إنتاج الدلالة، وإعادة صياغة المعنى، بما ينفي تناقض المعنى واستحالته، كل ذلك بلباقة يعكسها هذا التعليق الذى يعد مفتاحاً للتأويلين السابقين، " قد يمكن أن يكون الضمير في انفرى راجعاً إلى الحباب، ويكون قوله تفرى ليل في قوة تفرى نجوم ليل، أو يكون قد اكتفي بذكر الليل، لأن النجوم في ضمنه" (247).من إفادات حازم القرطاجنى من تراث الفلاسفة الرؤية الكلية للتجربة الإبداعية ، في المنظور النقدى المقنن لها ، ذلك لأن " الاعتماد على الفلسفة يعنى تجاوز الجزئية ، والوصول إلى أفق أكثر رحابة واتساقا " (248)

---

246 - المصدر نفسه، نفس الصفحة.

247 - المصدر نفسه، نفس الصفحة.

248 - د. جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى،ط.دار الثقافة للنشر والتوزيع د.ت ص 271.

لذا نجد كتاب منهاج البلغاء " يوشك ...أن يكون في مجمله من خلال ما يدور حوله من قضايا ، مسخرا للوصول إلى إعطاء المنهج المثالى لبناء القصيدة"(249) وإذا كان العمل الأدبي ذا محاور ثلاثة (المبدع - النص – المتلقى) فرؤية حازم اشتملت هذه المحاور ، المبدع يحاكى الواقع بما يمتلكه من قدرات تخيلية ، ثم يحول المعانى من الواقع- من خلال صياغته الفنية- إلى نص أدبي ملموس ، وبحسن المحاكاة والتخييل ، يكون الأثر النفسى في نفس المتلقى ، من شعور استغرابأو تعجيب (250) فرؤية حازم القرطاجنى للجمال الفنى دارت في محاور ثلاثة : حسن المحاكاة ، حسن التخييل ، ومدى نجاح العمل الفنى – من خلال حسن المحاكاة والتخييل – في إثارة دهشة المتلقى واستغرابه ، وقد جمع هذه المحاور الثلاثة في تعريفه للشعر في قوله " الشعر كلام موزون مقفي ، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ،ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه ،أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ،أو محاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ،أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك، كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ،

249 - د. صـــفوت عبد الله الخطيب : نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضـــوء التأثيرات اليونانية، ط . مكتبة الشرق ، جامعة القاهرة عام 1986م ص 210.
250 - راجع : حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 20:19.

فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس ، إذا اقترنت بحركتها الخيالية ، قوى انفعالها ، وتأثرها " (251).وإذا افتقد الشعر الجودة في محاكاته أو تخييله ، لايوقع الأثر في نفس المتلقى ، وافتقد الجمال ، فعنده " أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة ، واضح الكذب ، خاليا من الغرابة ، .... وقبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكى ، أو قبحه ، ويشغل عن تخيل ذلك ، فتجمد النفس عن التأثر له " (252) وإذا كان حازم قد ربط بين المحاكاة والمخيلة - اقتداء بالفارابي وابن سينا (253) وذلكبـ " النظرة إلى طبيعة المحاكاة من خلال ابتكارية التخييل " (254) وربط – أيضا – بين التخييل والتشكيل الفنى ، وبين المتلقى والنص الأدبي – أيضا - من خلال عملية التخييل في قوله " التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل ،أو معانيه ، أو أسلوبه ، أو نظامه ، وتقوم في خياله صورة ، أو صور ، ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية ، على جهة من الانبساط ، أو الانقباض " 255).

---

251 - م . نفسه ص 71.
252 - م . نفسه ص 72.
253 - راجع : د . صفوت الخطيب : نظرية حازم القرطاجنى ص 139.
254 - د . جابر عصفور : الصورة الفنية فى تراثناالنقدى والبلاغى ، ط . دار المعارف د . ت ص 30.
255 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 38.

وبذلك يمكن أن نبلور رؤية حازم القرطاجنى للجمال الفنى في حسن التخييل ، التى ربط بها بين العمل الأدبي والواقع (من خلال ابتكارية التخييل تكون محاكاة الواقع) وربط بها – أيضا – بين النص والمتلقى ، من خلال حسن التخييل يكون الأثر في المتلقى (الانبساط أو الانقباض) ودراستنا لمنظور حازم النقدى يقتضى الوقوف على المحاكاة والتخييل في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء .

المحاكاة - عند حازم القرطاجنى - تشكيل جمالى للواقع ، وليست نقلا حرفيا له ، فيعدها – نقلا عن ابن سينا – إحدى عاملين لتوليد الشاعرية ، والعاملان هما : المحاكاة ، وحب الناس للتأليف المتفق ، أو الألحان (256) فالمحاكاة – عنده – أداة للتعليم وتثير اللذة ، لأنها تعتمد على الإيهام ، لذا أصبح الشىء المحاكى أكثر وقعا في النفوس من صورته في الواقع " والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، المتقزز منها ،

256 - راجع : حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 117 ، وابن سينا : فن الشعر . ص 172.

ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها ، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ، ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها ، إذا كانت قد اتقنت ... ولهذا يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة ، بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التى هذه أمثالها " (257).فالمحاكاة ليست نقلا فوتوغرافيا للواقع ، كما قال ابن سينا " المحاكاة هى إيراد مثل الشىء ، وليس هو هو " (258) وقد أفاد من هذا القول حازم القرطاجنى فقال " والشىء قد يخيل على ما هو عليه ، وقد يخيل على غير ما هو عليه " (259) فالمحاكاة بهذا المفهوم إعادة تشكيل للواقع ، وإن قسم حازم المحاكاة إلى محاكاة تحسين ، ومحاكاة تقبيح ، ومحاكاة مطابقة ، إلا أنه ينظر إلى المحاكاة المطابقة بأنها " لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر ، والملح في بعض المواضع " (260)

---

257 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 117 وابن سينا : فن الشعر ص 171و 172 ، وقد استبدل حازم كلمة تنكبوا عند ابن سينا بكلمة تنطوا .

258 - ابن سينا : فن الشعر ص 168 ، والفكر من أرسطو فى قوله (عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الاحتمال ،أو الضرورة) أرسطوطاليس : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر - نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السيريانى إلى العربى - حققه مع ترجمة حديثه د. شكرى محمد عياد - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة 1967.ص 64.

259 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 62.

260 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 92 وقد تأثر حازم فى هذا التقسيم بكلام ابن سينا للمحاكاة فى كتابه فن الشعر ص 172:170.

بل قد تصل المحاكاة المطابقة إلى مرتبة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية ، وهذا يرجع إلى مقدرة المبدع في رؤيته لموضوعه ، فربما يكون الوصف التام (للشىء المحاكى) أبلغ من إضفاء المبدع لموضوعه من حسن ، إذا كان المحاكى حسنا ، أو قبحا إذا كان المحاكى قبيحا ، ومحك استحسان المحاكاة عامة - والمحاكاة المطابقة منها – مدى استحسان أو استقباح المتلقى ، لذا يبرر لجمال المحاكاة المطابقة ، بأن " أوصاف الشىء الذى يقصد من محاكاته المطابقة ، لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمد ويذم ، وإن قل قسطها ، مثلا من الحمد والذم ، والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد ، وتتجافى عما يذم ، فكأن التخيل بالجملة لم يخل من تحريك النفس ، إلى استحسان ،أو استقباح ، فلهذا كانت قوة محاكاة المطابقة في كثير من المواضع قوة إحدى المحاكتين التحسينية ،أو التقبيحية " (261)

261 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 92 و وانظر حديثه عن المحاكاة التامة فى الوصف ، وهى استقصاء الأجزاء بموالاتها ، يكمل الشىء الموصوف ، وفى التاريخ استقصاء أجزاء الخير المحكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها (ص 106:105)

وقد يقصد بالمحاكاة تحسين لا مثيل له ، أو تقبيح قبح لا قبيح مثله ، أو تحسين قبيح ، والمحك في ذلك مقدرة الشاعر في نسج خيوط محاكاته ، حتى تؤدى المحاكاة ما يريده (الشاعر) ذلك لأن " قبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكى ، أو قبحه ، ويشغل عن تخيل ذلك ، فتجمد النفس عن التأثر له" (262).وعدم الالتزام بحرفية الشيء المحاكى يقتضى " إذا حوكى الشيء جملة ، أو تفصيلا ، فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن ، وإن قصد التحسين ، وفي الشهرة والقبح إن قصد التقبيح ، ويبدأ (في الحسن) بما ظهور الحسن فيه أوضح ما للنفس بتقديمه أعنى ، ويبدأ في الذم بما ظهور القبح فيه أوضح ، والنفس بالتفات إليه أيضا أعنى " (263) واستشهد بقول أفلاطون – مؤكدا عدم حرفية المحاكاة – في قوله " إنا لا نلوم مصورا أن صور صورة إنسان ، فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن ، فنتقول له : إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة ، وذلك أن المثال ينبغى أن يكون كاملا ، وأما سائر الأشياء التى هو لها مثال ، فحسنها بقدر مشاركتها يكون كاملا ، وأما سائر الأشياء التى هو لها مثال ، فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال " (264) .

---

262 حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 72.

263 - م . نفسه ص 101.

264 - م . نفسه ص 119.

ذلك لأن مجال الشعر المشاعر والأحاسيس ، لا المنطق والقياس ، الذى يعرفه بقوله ، هو " قول مؤلف من مقدمات وقضايا ،إذا كانت مسلمة ، ورتبت الترتيب الذى يجب في القياس الصحيح ، الذى لزم عن ذلك القول المرتب لذاته ، قول آخر يسمى نتيجة " (265) على خلاف الشعر الذى أجمله " ما صدر عن فكر ولع بالفن"(266) وأحسن " الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهوته ،أو صدقه، أو خفي كذبه ، وقامت غرابته " (267) .وكلما كانت المحاكاة مبتكرة مبتدعة ، كانت أوقع في النفوس ، و " للنفوس تحرك شديد للمحكيات المستغربة ، لأن النفس إذا خيل لها في الشىء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله ، وجدت من استغراب ما خيل لها ، مما لم تعهده في الشىء ما يجده المستطرف لرؤية ، ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ، ليس أكثر من المعتاد والمعهود " (268) .ولذا كانت المحاكاة بواسطة (محاكاة الشىء بغيره) عند حازم القرطاجنى أطرف وأكثر جدة وطرافة ، من المحاكاة التى ليست بواسطة (محاكاة الشىء نفسه)(269)

---

265 - م . نفسه ص 66.
266 - م . نفسه ص 341.
267 - م . نفسه ص 51.
268 - م . نفسه ص 69.
269 - راجع : م . نفسه ص 129 وقد أخذ حازم هذه الفكرة من الفارابى فى قوله (فيكون القول المحاكى ضربين : ضرب يخيل الشىء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشىء فى شىء آخر) الفارابى : جوامع الشعر ص 174.

ويوضح هذين النوعين من المحاكاة في صورة ملموسة ، بقوله " فلابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين : إما أن يحاكى لك الشىء بأوصافه التى تمثل صورته ، وإما بأوصاف شىء آخر تماثل تلك الأوصاف ، فيكون ذلك بمنزلة ما قدمت من أن المحاكى للشىء بأن يصنع له تمثالا ، يعطى به صورة الشىء المحاكى ، قد يعطى - أيضا - هيئة تماثل الشىء وتخطيطه ، بأن يتخذ له مرآة يبدى صورته فيها ، فتحصل المعرفة مما لم يعرف ، إما برؤية تمثاله ، وإما برؤية صورة تمثاله ، فيعرف الشىء بما يحاكيه " (270) لذا يقدم التشبيه المخترع على التشبيه المتداول - في حالة محاكاته - ذلك لأن التشبيه المخترع " أشد تحريكا للنفوس" (271) لأنه كلما كانت المحاكاة أكثر إيهاما ، وصل المعنى في غلالة رقيقة ، فيكون أبهج للنفس " كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع من الأشربة في الآنية ، التى تشف عنها كالزجاج والبلور ، ما لم تبتهج لذلك ، إذا عرض عليها آنية الحنتم ، وجب أن تكون الأقوال الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس " (272)

---

270 - م . نفسه ص 94.
271 - م . نفسه ص 96.
272 - م . نفسه ص 118.

ويؤكد لرؤيته بأمثلة منها " كالذى يحاكى بالدمية صورة امرأة ، فتعرف صفاتها بها" (273) و " كالذى يتخذ مرآة فيقابل الدمية بها ، فيريك تمثالها فيعرف – أيضا – صورة الشىء المحاكى بالدمية " (274) فجمال صورة المرأة في الحالة الثانية أكثر تأثيرا في النفوس ، لأن " الأول قد لا يخلو إدراكها من مآرب عملية ، أما الثانى فلا يمكن أن يخلو إدراكه من أبعاد استطيقية " (275) .ونظرته الكلية للعملية الإبداعية – كما ذكرنا - أملت عليه أن ينظر إلى محاور العملية الإبداعية مكتملة ، فالمبدع يحاكى الواقع ، وحسن المحاكاة لا بد أن يقترن بجودة الصياغة ، والأثر النفسى لا يرتبط بحسن الصياغة والمحاكاة فقط ، بل لا بد من استعداد النفوس لقبولها ، يقول " وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى ، من هز النفوس وتحريكها ، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع ، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة به ، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة ، والتأثر لها "(276)

---

273 - م . نفسه ص 126.
274 - م . نفسه نفس الصفحة
275 - د . جابر عصفور : مفهوم الشعر ص 286.
276 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 121.

يحظى التخيل – عند حازم – عناية بالغة ، حتى أنه يجعله أساس الشعر ، فعنده " ليس يعد شعرا من حيث هو صدق ، ولا موهو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل " (277) و " المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة " (278) والتخييل هو المعتبر في صناعةالشعر (279) والمخيلة عند حازم تقوم بعمليتين في آن واحد : تشكيل مدركات الواقع الحسى (من خلال المحاكاة) ، ثم نقل هذه المدركات إلى صورة حسية ملموسة ، من خلال الصياغة والتعبير ، فعن العملية الأولى يقول حازم " فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها ، وما تناسب ،وما تخالف وما تضاد ...أمكنها أن تركب ، من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات، على حد القضايا الواقعة ، في الوجود .....وأن تنشىء على ذلك صورا شتى ، من ضروب المعانى ، في ضروب الأغراض " (280).أما عن العملية الثانية فيقول و " التخاييل الضرورية هى تخاييل المعانى ، من جهة الألفاظ ، والأكيدة المستحبة تخاييل اللفظ في نفسه ، وتخاييل الأسلوب ، وتخاييل الأوزان والنظم ، وأكد ذلك تخييل الأسلوب " (281)

---

277 - م . نفسه ص 63.
278 - م . نفسه ص 21.
279 - م . نفسه ص 71.
280 - م . نفسه ص 39:38.
281 - م . نفسه ص 89.

ولا يمكن لفاعلية المخيلة أن تقوم بدورها في التأليف ، بين عناصر الأشياء ، ثم إعادة صياغتها في أسلوب مؤثر إلا بامتلاكها للقوة الحافظة ، التى بها " تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها على بعض ، محفوظا كلها في نصابه ، فإذا أراد – مثلا – أن يقول غرضا ما في نسيب ، أو مديح ، أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به ، قد أهبته له القوة الحافظة ، يكون صور الأشياء مترتبة فيها ، على حد ما وقعت عليهفي الوجود " (282) ثم يأتى دور القوة المائزة التى بها يدرك الشاعر " ما يلائم الوضع والنظم والأسلوب ، والغرض ، مما لا يلائم ذلك " (283) وبعدها مرحلة الصياغة التى تقوم بها القوة الصانعة ، حيث " تتوالى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ ، والمعانى والتركيبات التنظيمية ، و المذاهب الأسلوبية وبالجملة ...تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة " (284) .و لا يعنى ذلك أن حازما يطلق العنان للخيال ليحلق كيف يشاء في أجوازه، بل يرى أن الوصف والمحاكاة ...يقع الكذب فيهما ...بالإفراط ، وترك الاقتصاد"(285)

282 - م . نفسه ص 42.
283 - م . نفسه ص 43.
284 - م . نفسه نفس الصفحة .
285 - م . نفسه ص 75.

وهذا ما جعله يتخذ موقفا من الكذب في الشعر ، فلم يرض إلا بالاختلاق الإمكانى، وهو " أن يدعى الإنسان أنه محب ، ويذكر محبوبا تيممه ، ومنزلا شجاه من غير أن يكون كذلك " (286) ويرفض الاختلاف الامتناعى والكذب ، إذا خرج من الإمكان ، إلى حد الامتناع ،أو الاستحالة " (287) نفهم من كل ذلك أن القوة " المتخيلة هى القوة التى تتوسط ما بين الحس والعقل ، فمن البديهى أن يكون عملها متصلا ، بهذين الجانبين ، فتأخذ عن الحس معطياتها ، أو مادتها الخام ، وتعيد تشكيلها ،أو التأليف بينها ، لكن في رعاية العقل ، الذى يواجه مسار عملية التخيل ، ويضبطها ضبطا يتناسب مع طبيعة المحاكاة ، باعتبارها تشكيلا للأشياء الموجودة في الأعيان ، لا يخرج – في النهاية – عن الممكن ، أو المحتمل بالضرورة " (288).لقد استطاع حازم القرطاجنى – من خلال المحاكاة والتخيل – أن يقدم نظرية في الشعر ، و إن " غلب عليه التيار اليونانى ، لكنه أرسى نظرية متكاملة ، لا يغض من شأنها أنه استفاد من الفكر اليونانى ، ولكن استفادة حازم من هذا الفكر ، وهضمه هضما كاملا ، يوضح إلى أى مدى يمكن تقديم ما قدمه حازم من إضافات لهذا الفكر" (289)

---

286 - م . نفسه ص 76.

287 - راجع : م . نفســـه ص 76 ، وقد اقتفى أثر قدامة فى تعريفه للممتنع (هو ما لا يقع فى الوجود ، وإن كان مقصورا فى الذهن ، والمستحيل هو ما لا يصح وقوعه فى وجود ، ولا تصوره فى ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا فى حال واحد) راجع : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص 201.

288 - د . جابر عصفور : مفهوم الشعر ص 309.

289 - د . أحمد السعدنى : نظرية الأدب ، مطبعة أسيوط عام 1978م ص 102.

لذا رأى د. شكرى عياد أن حازما قد تجاوز أرسطو ، لأنه " توسع في تطبيق هذه الفكرة (المحاكاة) على الشعر ، أكثر مما توسع أرسطو ، فأرسطو لم يبحث إلا صورة واحدة للمحاكاة الشعرية ، وهى المأساة اليونانية ، أما حازم فقد طبقها على ألوان كثيرة من الفن القولى " (290).وإن واصلت حركة النقد مسيرتها بعد ذلك ولكن لم تأت بجديد للآتى :

النقل عن الكتب السابقة ، والدوران في فلك الرؤى السابقة مع الشرح والتوضيح ،أو زيادة محدودة القيمة لا يعتد بها في عالم النقد .غلبة الاتجاه البلاغى والتحول في دراسة البلاغة إلى الرؤية التنظيرية التى تقوم على إقرار القاعدة ، ثم التمثيل لها ، لا النظر إلى البلاغة كعلم لجماليات التعبير الأدبي الذى يلتحم بالنص الأدبي التحاما تاما .

290 - د . شكرى عياد : دراسة على كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ص 263.

أبرز القضايا النقدية عند العرب

-1-من أبرز القضايا النقدية عند النقاد العرب قضية اللفظ والمعنى ، وقد وقع بعض النقاد العرب في مزلق فنى عندما تناولوا هذه القضية في إطار محدود ، فمنهم من تعصب للفظ على حساب المعنى ، ومنهم من انحاز للمعنى على حساب اللفظ ، وإن كان غالبيتهم قد دعا إلى الالتحام بينهما ، ونذكر من الذين وقعوا في وهم الفصل بينهما ، ابن قتيبة ، و قدامة ، وابن سنان ، فابن قتيبة قسم الشعر ـــــــ كما مرَّ بنا ـــــــ إلى أربعة أقسام ، ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، وضرب منه تأخر معناه ، وقصرت ألفاظه عنه ، فهذه قسمة توحى بفصله بين اللفظ والمعنى ، وتوحى ــــــ أيضا ــــــ بانحيازه إلى المعنى ، بدليل اهتمامه بالمعنى في شكل حكمة ،أو معنى أخلاقى (في النوع الأول) ما يدلل على ذلك شواهده على هذا الضرب (الأول) قول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملى جزعا إن الذى تحذرين قد وقـــــــــعا

ومن شواهده على الضرب الثانى :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح ...إلخ

فرأى في هذه الأبيات أنها " أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحته من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان،

وعالينا إيلنا الأنضاء، ومضى الناس، لا ينتظر الغادى الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأباطح"(291)، ونسى أن الشاعر قد يعبر عن فكرة بسيطة ، تمر بنا و لا نحفل بها كثيرا ، ولكن جودة الأداء تجعل من هذه الفكرة عملا فنيا جميلا ، نذكر منها - قديما- قول زهير يصف بقرة وحشية غفلت عن ولدها ، فأكله السبع :

291 - ابن قتيبة : الشعر والشعراء 13/1.

أضاعت فلم تغفر لها غفلاتها و لاقت بيانا عند آخر معهد

دما عند شلو تحجل الطير حوله وبضع لحام في إهاب مـــقدد

فالشاعر يصور لموقف يوحى بالفقد والموت ، فالبقرة غفلت عن مولودها لحظات ، فكان الموت ، وبقايا الابن (دم وبعض لحمه) صورة مؤسية حزينة ، جاءت في ظلال رقيقة جميلة ، بعيدا عن المباشرة والتقريرية .

أما قدامة فقد تناول العمل الفنى في عناصره الفنية في صورة مجزأة جريا وراء تعريفه الشعر (كلام موزون مقفي دال على معنى) فبحث لكل عنصر من هذه العناصر في صورة مستقلة ، حتى عندما عن الائتلاف بين هذه العناصر الأربعة اقتصر على عنصرين فقط في كل ائتلاف :

1- ائتلاف اللفظ مع المعنى . 2 - ائتلاف اللفظ مع الوزن .

3- ائتلاف المعنى مع الوزن. 4- ائتلاف المعنى مع القافية .

وكان أحرى أن يتناول الائتلاف بين هذه العناصر كلها ، وهذا التفتيت يضيع بجماليات العمل الفنى ، الذى يقوم على الترابط والتداخل بين عناصره .

وابن سنان الخفاجى بحث للفصاحة في الألفاظ مفردة ، أو في المعانى ، ونسى أن الألفاظ مفردة لا قيمة لها ما لم تأت في جمل وعبارات ، ورأى أن فصاحة الألفاظ المفردة ، ترجع إلى كون تأليف اللفظة من حروف متباعدة ،أو أن يكون لها في السمع حسنا ومزية عن غيرها ،أو كونها غير متوعرة وحشية ، أو غير ساقطة عامية ، أو كونها غير جارية على العرف العربى الصحيح ، أو قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، أو لكثرة الحروف ، أو لكونها مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شىء لطيف ، أو خفي ، أو قليل ما يجرى مجرى ذلك ، أما عن فصاحة المعنى فيرجع إلى أمور كثيرة ، في تشكيل المعنى ، مثل كون المعنى جاريا مع العرف ، و أن يكون قريب الشبه بين عنصرى الصورة ، أو فيه إخلال لإيجازه المغلق ، أو لإطنابه المسهب ...إلخ.

فهذه الرؤى تتجاهل التلاحم بين العنصرين ، وهذا ما أدركه كثير من النقاد العرب ، فالجاحظ ــــــ مثلا ــــــ وإن ورد عنه ما يثير انحيازه للفظ في قوله " المعانى مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمى والعربي ، والبدوى ، والقروى ، (والمدنى) وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج (وكثرة الماء) وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ،فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير" (292) فهو لم يقصد هنا اللفظ في صورته المجردة ، بل قصد باللفظ التعبير الجميل الذى يعبر عن هذه المعانى في أحسن صورة تعبيرية ، لذا علق د. مصطفي ناصف على كلام الجاحظ السابق ، بأنه يريد أن يقول " شيئا يشبه من بعض الوجوه كلمة مشهورة للشاعر ما لارميه ، إن الشعر يا عزيزى ديجا ، لا يصنع من أفكار ، وإنما من كلمات ، ولكن الكلمات - طبعا - رموز صوتية دالة " (293)

---

292 - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، تحقيق عبد الســـلام هارون ، مطبعة الحلبى القاهرة عام 1965 3/ 132:131.

293 - د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى، ط.دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت د.ت ص 38.

ومما يؤكد هذه الرؤية لمقصديته (الجاحظ) رؤيته للنص الأدبي في صورته المتكاملة ، يقول " فإذا كان المعنى شريفا ، واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيدا عن الاستكراه ، منزها من الاختلال ، مصونا من التكلف ، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة "(294).وابن طباطبا يقرر في صورة واضحة للالتحام بين هذين العنصرين ، دون انفصال بينهما ، حيث قال " الكلام الذى لا معنى له ، كالجسد الذى لا روح له ، كما قال بعض الحكماء : للكلام جسد وروح ، فجسده النطق ، وروحه معناه " (295) هذه الرؤية يؤكدها ابن رشيق في قوله " اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر ، وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك " (296) .وعند عبد القاهر الجرجانى " الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة ، وخلافها في ملاءمة اللفظ لمعنى التى تليها ، أو ما يشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ " (297)

---

294 - الجاحظ : البيان والتبيين .83/1.
295 - ابن طباطبا : عيار الشعر ص 49 .
296 - ابن رشيق : العمدة 124/1.
297 - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص 93.

وعبد القاهر الجرجانى يستخدم مصطلح الصورة للتعبير عن التجربة الفنية، والصورة مصطلح أرحب ، وأكثر شمولية في التعبير عن الشكل الفنى عن اللفظ ، وفي رؤيته للصورة أن الألفاظ ليست كل شىء في تشكيلها ، بل هى عنصر تتآزر مع بقية عناصر الأداء الفنى ، في حسن التعبير عن تجربة صاحبها ، وكما قال ابن رشيق إن أى خلل في اللفظ ، يؤثر بدوره في الأداء ، لذا أوصى عبد القاهر الجرجانى بحسن انتقاء الكلمات ، ووضعها في السياق المؤثر ، يقول " ينبغى أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التى بها يكون النظم .....وتؤدى في الجملة معنى من المعانى ، التى لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة ، حتى تكون هذه أدلة على معناها ، الذى وضعت من صاحبتها على ما هى موسومة به "(298)

.والنظر إلى السياق ونظم الكلمات يؤدى إلى توازن الرؤية وتلاحمها في آن واحد ، لذا لا يمكن أن نصف كلمات بالحسن ، دون النظر إلى وضع الكلمة في السياق ، فاللفظة الواحدة قد تحسن في موضع ، ولا تحسن في موضع آخر ، ومن الأمثلة التى وقف مستشهدا بها عبد القاهر ، قول الشاعر :

298 - م . نفسه ص 90.

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى — **وجعلت من الإصغاء ليتا و أخدعا**

وقول الآخر :

وإنى وإن بلغت شرف الغنى — **وأعتقت من رق المطامع أخدعى**

لكنها في قول أبي تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد — **أضججت هذا الأنام من خرقك**

فتجد لها من الثقل والنفور على خلاف الحسن والارتياح في البيتين الأولين (299).

---

299 - راجع : م . نفسه ص 93:92.

ـــ 2 ـــمن القضايا النقدية التى وقف عليها النقاد العرب قضية الصدق والكذب وترجع أهمية هذه القضية لاتصالها - عندهم – بمفهوم الغلو والمستحيل والمتناقض والممتنع ، وقد دعا أكثر من ناقد من النقاد العرب إلى الصدق ، وإن كان مقصدهم بهذا المصطلح الصدق في أداء المعنى ، في استقامته ، وعدم مخالفته للواقع وللعرف الموجود ، وقد استشهدوا بقول حسان :

و إن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

ومرَّ بنا قول عمر بن الخطاب قوله عن زهير أنه (لا يمدح الرجل إلا بما فيه) وعند ابن طباطبا يفضل في المعانى الشعرية " إذا أيدت ما يجذب القلوب من الصدق ، وعن ذات النفس ، بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والاعتراف بالحق في جميعها " (300).وانعكست هذه الرؤية على دراستهم لصورة الفنية عامة ، ففي اللتشبيه ، قد حرص الناقد العربى على مبدأ المقاربة بين طرفي الصورة الفنية ، فعنده " أحسن التشبيهات إذا عكس لم ينتقض ،

300 - ابن طباطبا : عيار الشعر ص 55.

بل يكون كل يشبه بصاحبه مثل صاحبهويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى "(301) وعلق الآمدى على مقولة (أجود الشعر أكذبه) بقوله " ما أجوده إلا أصدقه ، إذا كان له من يخلصه هذا التخليص ، ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب " (302) ونلاحظ في دراسة هذه القضية اضطراب رؤية الذين نادوا بالكذب ، فقدامة بن جعفر يفضل الغلو وينادى بالرأى الذى يقول (أفضل الشعر أكذبه) ويعرف الغلو بأنه " ما يخرج من الموجود ، ويدخل في باب المعدوم ، فإنما يريد به المثل ، وبلوغ النهايات في النعت " (303) ويرفض الاستحالة والتناقض ، ويعرف المتناقض بأنه " لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم " والممتنع " لا يكون ، ولكن يمكن تصوره في الوهم " (304) ويظهر تضارب الرؤية عند قدامة ، تارة نراه يشيد بالمبالغة ، في قول المهلهل :

---

301 - المصدر نفسه ص 49 .
302 - الآمدى : الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط . دار المعارف د . ت 58/2.
303 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص 94.
304 - م . نفسه ص 201.

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالسيوف

وينكر على من يرفض هذه المبالغة لبعد المسافة بين موضع الرقة وبين حجر وتارة أخرى نراه يرفض قول ابن هرمة ، فيما يراه تناقضا :

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم

لأنه – على حد تعبيره – جعل الكلب يتكلم ، وهو أعجم (305) ولو أخذنا برأيه لرفضنا قول المتنبى :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتى من به صمم

والقاضى الجرجانى – وإن ارتضى مبدأ الإفراط - لكنه يرى أنه إذا أسرف المحدثون فيه ، وتجاوزا عن غاية الأوائل ، أدى ذلك إلى النقص والذم (306)

305 - راجع : م . نفسه ص 199.
306 - القاضى الجرجانى : الوساطة ص 423.

وبذلك يضع مقياس الإحالة حدا فاصلا لا يتجاوزه المبدع ، وهذا الحد مرده التقاليد الموروثة ، ولذا أخذ على أبي نواس قوله :

وأخفت أهل الشرك حتى أنه لتخافك النطف التى لم تخلق

وعدَّ هذا من المحال الفاسد(307).

ونجد هذا الاضطراب عند أبي هلال العسكرى ، فالشعر عنده " أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة ، والنعوت الخارجة ، والألفاظ الكاذبة " (308) ولكنه يرجع فيقول " فإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر ، واقتصاص كلام ، فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق ، وتتحرى الحق " (309) .

وينقل كلام قدامة في الغلو ، ويجعله مرتبطا بالمعنى ، أكثرمن ارتباطه بالتصوير الفنى ، فالغلو عنده " تجاوز المعنى ، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها" (310) و إن كان في الوقت نفسه يرفض الإفراط الشديد ، ويعده عيبا(311)

---

307 - راجع : م . نفسه ص 428:426.
308 - أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص 154.
309 - م . نفسه ص 165.
310 - م . نفسه ص 394.
311 - راجع : م . نفسه 401.

وهذا مخل بتشكيل الصورة الفنية .وابن رشيق القيروانى -وإن أشاد بالكذب- في قوله " الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه ، حسن فيه ، وحسبك ما حسن الكذب ، واغتفر له قبحه"(312) غير أنه يتناقض في رؤيته ، فيرى " خير الكلام الحقائق ، فإن لم يكن فما قاربها ، وناسبها " (313) وردد رأى السابقين له في مبدأ المقاربة بين عنصرى الصورة الفنية ، فقال " وأحسن الشعرما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه " (314) وفي الوقت الذى يميل فيه إلى رأى قدامة بن جعفر في تناوله للإغراق ، الذى قد يؤدى إلى المحال ، فيرى " أحسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر ، أو المتكلم بكاد ،أو شاكلها نحو ، كأن ولو ، ولولا ، وما أشبه ذلك " (315)وعبد القاهر الجرجانى في تناوله لهذه القضية يتأرجح في رؤيته ، لأنه يسيطر عليه شعوران : الأول شعور فنى جمالى ، يجعله يقدم أنصار الكذب والثانى دينى عقلى ، يجعله يقدم رأى القائلين بالصدق ، علق على مقولة (خير الشعر أكذبه) بقوله "

---

312 - ابن رشيق : العمدة 22/1.
313 - م . نفسه 60/2.
314 - م . نفسه 62/2.
315 - م . نفسه ص 64/2.

فهذا مرده لأن الشعر لايكتسب من حيث شعر ، فضلا، ونقصا ، وانحطاطا ، وارتفاعا ، بأن ينحل الوضيع صفة من الرفع ، هو منها عارٍ ،أو يصف الشريف بنقص وعار / فكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن "(316) ومرجع ذلك مقدرة الشاعر على تحسين قبيح ،أو تقبيح حسن ولكنه في تناوله لقول حسان :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال : إذا أنشدته صدقا

يقول " يجوز أن يراد إن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وأدب يحبسه الفضل ، وموعظة تروض جماح الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح في الأفعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال "(317) .

وأنضج الرؤى في تناول هذه القضية نجدها عند حازم القرطاجنى ، الذى اقتفي أثر النقاد الفلاسفة ، وربط هذه القضية بالخيال الفنى ، فعنده " ليس يعد شعر من حيث هو صدق ، ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل"(318)

---

316 - عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص349.
317 - م . نفسه ص 250.
318 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 63.

والكذب الذى يرتضيه حازم هو الإفراط " وهو أن يغلو في الصفة ، فيخرج بها عن حد الإمكان ،إلى حد الامتناع ، أو الاستحالة " (319)وعدد لأنواع الكذب : الكذب الإمكانى ، كأن يتصور الإنسان محبا ، أو منزلا ، وهناك الكذب الامتناعى ومثل له بالأساطير اليونانية ، والإفراط الامتناعى ، والإفراط الاستحالى، وعندما تحدث عن الأنواع الثلاثة الأخيرة نلاحظ أنه يتحدث عن نوع واحد ، لأنه يعرف الإفراط بالامتناع والاستحالة ، التى تعنى عنده " ما لا يصح وقوعه في وجود ولا تصوره في ذهن ، ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة"(320) والكذب الاختلاقى شبيه بالإفراط الإمكانى ، والكذب الإفراطى هو ما "خرج من حد الإمكان ، إلى حد الامتناع ، أو الاستحالة "(321).

ولعلنا نلاحظ كثرة المصطلحات ، التى من شأنها تؤدى إلى تشتيت ذهن المتلقى ، فيمثل للإفراط الامتناعى بالقصص اليونانية ، التى تختلف في طبيعتها عن الأدب العربى ، في تجسيد الآلهة ، وظهورها في صورة شاخصة ، لا نجد مثل هذا في أدبنا العربى ، والكذب الاختلاقى الذى يمثل له بالنسيب قبل المديح ،

319 - م . نفسه ص 76.
320 - م . نفسه نفس الصفحة .
321 - م . نفسه ص 79.

رغم أن الشاعر قد لا يكون محبا ، لا نجد فرقا بينه وبين الاختلاق الإمكانى ، و أكثر من ذلك نراه يرجع ، فيؤكد ارتضاءه للصدق ، في قوله " وإنما احتجت إلى إثبات وقع الأقاويل الصادقة في الشعر ، لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم ، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة ، وهذا قول فاسد " (322).هذه الرؤية للكذب لم تؤصل نظرية ثرية للخيال عند النقاد العرب، مما أثر بدوره على تصورهم للصورة الفنية ، فقد نادوا – مراعاة للصدق – بالمقاربة بين طرفي الصورة الفنية ، فعند المرزبانى " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفي على غيره" (323) ومن قبل قال ابن طباطبا أحسن التشبيهات ما " اتفق في الشىء المشبه بالشىء معنيان ، أو ثلاثة معانٍ ، من هذه الأوصاف قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه " (324) وعند ابن سنان " الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر ، في أكثر صفاته ومعانيه " (325) وهذه الرؤية تنسحب على الاستعارة رغم أنها أكثر تجريدا من التشبيه ، لأنها تقوم على حذف أحد طرفي الصورة ، رغم ذلك فقد نادى النقاد العرب بمبدأ المقاربة بين طرفيها ،

322 - م . نفسه ص 81.
323 - المرزبانى: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ص 38.
324 - ابن طباطبا : عيار الشعر ص 49.
325 - ابن سنان : سر الفصاحة ص 290.

قال ابن سنان " لا بد للاستعارة من حقيقة يرجع إليها ، ويكون بينهما شبه ظاهر ، وتعلق وكيد " (326) وعند الآمدى " للاستعارة حد تصلح فيه ، فإذا جاوزته فسدت وقبحت " (327) .

ـــــ 3 ـــــومن أبرز القضايا النقدية عند النقاد العرب بناء القصيدة ، وهذا البناء يرتبط مع إيقاع الحياة والواقع ، فالعربي لم يستقر في مكان واحد لمدة طويلة ، فانعكس هذا التنقل على إبداعه ، فجاءت قصيدته محتوية لعدة أغراض ، تنتقل من غرض لغرض ،وكأن هذا التعدد جاء معادلا موضوعيا لحياته غير المستقرة فعادة ما كان يبدأ الشاعر بالمقدمة الطللية ، ليبكى الديار ومن رحلوا عنها ثم يصف الفرس ،أو الناقة التى ترافقه في رحلته ، ثم موضوع القصيدة ، وبعدها تكون الخاتمة ، وصار هذا الشكل نموذجا يقتدى به الشعراء حتى أن امرأ القيس يقول معبرا عن سبب ابتدائه بالبكاء على الأطلال،بأنه يقلد السابقين عليه ليس إلا :

---

326 - م . نفسه ص 153.

327 - الآمدى : الموازنة ، تحقيق محى الدين عبد الحميد 242/1.

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خذام

وظل هذا التقليد متبعا من قبل الشعراء حتى العصر العباسى ، فنرى المتنبى يبرر لابتدائه القصيدة بالغزل ، بأنه تقليد ، لا تعبيرا عن صدق مشاعرهفي التغزل بامرأة في ابتدائه بالمقدمة الطللية ، قائلا :

إذا كان مدح فالنسيب المقـــــــدم أكل فصيـــــــــــح قال شعرا متيم

ومرَّ بنا تعليل ابن قتيبة بالبداية بالنسيب ، لأنه محبب إلى كل النفوس ليميل إليه المتلقى ، لحب النفوس للغزل ، ثم وصف بعد ذلك فرسه ليظهر للممدوح ما تجشمه من وعثاء السفر ، وقد نادى النقاد العرب بحسن التخلص من موضوع إلى موضوع ، ونادوا بحسن اختتام القصيدة ، وأطلقوا على مفتتح القصيدة

(مطلعا) وخاتمتها (مطلعا) وراحوا يتلمسون ما ينبغى توافره في هذا البناء(المطلع ، وحسن التخلص والمقطع) فنادى ابن رشيق بحسن المطلع لأن " حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح " (328) وعلل لذلك حازم القرطاجنى بقوله " لأن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به ، فهى تنبسط لاستقبالها الحسن أولا ، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا " (329) ولذا اشترطوا في الافتتاح أن يكون حلوا وسهلا وفخما جزلا ، وحسن إيقاعه الموسيقى على الأذن ، فاستحبوا التصريع (وهو اتفاق الصدر والعجز في التفعيلة والحرف الأخير) ونادوا بالتناسب بين المطلع وغرض القصيدة ، فلا يوحى المطلع بالجزع والحزن ، ثم يتبعه مديح ، و ألاتوحى الأبيات بالتهليل والفرح ، ثم يتبعه بالأسى والتفجع ، واشترطوا – أيضا – في المطلع أن يبعد عن التعقيد والغموض ، حتى لا يصك الأذن والعقل بعدم الارتياح ، لبحث عن هذه المعميات ، واشترطوا – أيضا – في المطلع - إضافة لما سبق – ارتباطه بموضوع القصيدة ، مما يساعد على حسن التخلص والانتقال إلى الموضوع التالى ، و أطلقوا على حسن التخلص (التلطف)

---

328 - ابن رشيق العمدة 1/ 223.

329 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 282.

وذموا الانتقال المفاجىء من غرض إلى غرض ، وأطلقوا عليه (الوثب ، والبتر، والقطع) ونادوا بالتناسب في الحجم بين موضوعات القصيدة ، فلا يطيل في النسيب ، حتىإذا وصل إلى المدح ابتسره ، وأوجزه ، واشترطوا في المقطع (نهاية القصيدة) أن يتضمن حكمة ، وأن يكون مهيأ للوقوف عليه ، ولا يتضمن لفظة كريهة لأن المتلقى يكون مستعدا ومهيأ لسماع منقطع

الكلام وخاتمته - كما يقول حازم - فينبغى ألا يترك المتلقى في كدر ، بعد صفو .

وهنا نلاحظ على بناء القصيدة أن الشاعر – وكذلك الناقد – قد راعيا المتلقى في بناء القصيدة ، ونلاحظ - أيضا – أن بناء القصيدة العربية – قديما - لا يخضع للوحدة السيمترية كما نظر لها أرسطو ، أو كما نادى المعاصرون بـ (الوحدة العضوية) مع اختلافهم في تحقق هذه الوحدة في الشعر القديم ، ما بين مؤيد لعدم وجود الوحدة ، وبين معارض لهذا الرأى بتحليل قصائد ، يتوافر فيها هذا الملمح (الوحدة) (330) ، فالقصيدة العربية لها بناؤها الخاص ، الذى جاء نتاج تركيبة نفسية وعاطفية ووجدانية واجتماعية ، ومحاسبة الشاعر القديم بمقاييس حديثة مغالطة ، ويجب الحذر في مثل هذه الأحكام .

---

330 - راجع د. شــعبان عبد الحكيم محمد : النقد الجمالى عند العرب ، رســالة دكتوراه مخطوط ، كلية آداب المنيا ص 242 وما بعدها والمراجع المثبتة فى الهامش .

ـــــ 4 ـــــومن القضايا النقدية الهامة في تراثنا النقدى قضية السرقات الشعرية وقد أدرك المبدع قبل الناقد فداحة السرقة ، وأنها جرم شنيع ، فقال طرفة بن العبد

و لا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرق

وقال حسان :

و لا أسرق الشعراء ما نطـــــــقوا إذاً لايخالـــــــــط شعرهـــــــــــم شعرى

وذم الحريرى في إحدى مقاماته السرق فقال " واستراق الشعر عند الشعراء أفظع من سرقة البيضاء والصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات البكر " (331)

---

331 - راجع : م . نفسه ص 265 ، والمراجع المثبتة فى الهامش .

.و إن كنا نلاحظ في دراسة النقاد للسرقات أن كثيرا من النقاد قد جنح إلى التقسيم الشكلى ، مما أدى كثرة المصطلحات والتقسيمات ، كما فعل الحاتمى وابن وكيع وابن الأثير ، ناهيك عن التعصب والهوى ، وتتبع سقطات الشعراء متخذين من السرق ذريعة لإسقاط شاعرية المتنبى ، كما فعل الحاتمى في الرسالة الحاتمية ، وفي الرسالة الموضحة ،وابن وكيع في المنصف ، والصاحب بن عباد في الكشف عن مساوىء المتنبى ، والعميدى في الإبانة عن سرقات المتنبى ، حيث تتبع هؤلاء الأربعة شعر المتنبى ، متخذين السرق سلاحا للطعن في عدم أصالته لإسقاط شاعريته ، وقد تشاكل على كثير منهم الخلط بين المعانى المشتركة والسرق هذا ما نبه إليه الآمدى والقاضى الجرجانى كما مرَّ بنا ، وقد ألمح القاضى الجرجانى إلى ضرورة عدم التسرع في الحكم بالسرق ، فقال " وهذا باب يحتاج إلى إنعام الفكر ، وشدة البحث ، وحسن النظر ، والتحرز من الإقدام قبل التبين والحكم إلا بعد الثقة ، وقد يغمض حتى يخفي ، وقد يذهب منه الواضح الجلى على من لم يكن مرتاضا بالصناعة ، متدربا بالنقد " (332)

332 - القاضى الجرجانى : الوساطة ص 208.

الرؤية الغالبة على النقاد العرب في تناولهم لهذه القضية اهتمامهم بمدى إفادة الشاعر ، من إبداع الآخرين ، دون اللجوء إلى النسخ (أى نقل البيت الشعرى لفظا ومعنى ،أو أكثر ألفاظه) لذا نجدهم يمدحون الإفادة ، وفي الوقت نفسه ينشدون عنصر الأصالة ، فابن قتيبة يذكر أن الشاعر إذا تناول معنى ، فزاد عليه أكسبته الزيادة فضلا ، فصار للأول فضل السبق ، وللآخر فضل الزيادة (333) وابن طباطبا في تناوله لهذه القضية – كما مرَّ بنا – يرى أنه إذا تناول الشاعر المعانى التى سبق إليها ، فأبرزها في كسوة أحسن من التى كان عليها ، لايعدذلك سرقا بل وجب له فضل لطفه ، وإحسانه ، ودعا إلى إلطاف الحيلة ، وتدقيق النظر في تناول المعانى ، واستعارتها ، وتلبيسها حتى تخفي على البصراء ومن الحيل التى يدعو إليها ابن طباطبا أن الشاعر إذا وجد معنى لطيففي تشبيه ، أو غزل يستعمله في المديح ، و إن وجده في وصف ناقة ،أو فرس استعمله في وصف إنسان ، وإن وجده في المديد استعمله في الهجاء ، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام ،أو في الخطب والرسائل ، تناوله وجعله شعرا كان أخفي وأحسن (334)

---

333 - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط . دار المعارف د . ت 134/1.
334 - راجع : ابن طباطبا : عيار الشعر ص 47 و 48 و 112 و 113.

والآمدى في الموازنة يرى أنه لا سرقة في المعانى المشتركة ، وإنما تكون السرقة في البديع المخترع ، و لا سرقة في الكلام الجارى على عادات الناس وما شاع على ألسنتهم ، أكثر من ذلك يرى أن سرقة المعانى لا تعد سرقة ، وهنا يركز على عنصر الصياغة ، فإذا تناول شاعران معنى واحدا ، في صياغتين مختلفتين ، لا يعد هذا سرقة ، والقاضى الجرجانى في تناوله لهذه القضية يرفض أثر الهوى في التهمة بالسرقة ، و ادعاء السرقة في المعانى المشتركة ، ونفي اتهامات أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار في إدعاء السرقة على أبي تمام في المعانى المشتركة ، ونعى – أيضا- أثر الهوى في تتبع بشر بن يحيى السرقة في شعر البحترى ، وتتبع مهلهل بن يموت للسرقة في شعر أبي نواس (335) ومن المصطلحات التى ابتدعها – كما مرّ بنا – القلب (نقض المعنى المأخوذ) والنقل (نقل المعنى من غرض إلى غرض) وأقر في النسخ عدم التشبث بنقل الألفاظ كلها مع المعنى ، بل لا بد أن يلجأ الشاعر إلى الزيادة سواء في اللفظ أو في المعنى ، أو لاختصار ، وقصد به جمع الكلام الطويل في الموجز القليل (336)

---

335 - راجع : القاضى الجرجانى : الوساطة ص 209.
336 - راجع : م . نفسه 193:188.

هذا ما أفاد منه ابن رشيق بعد ذلك ، حين أشاد بالشاعر" إذا أخذ معنىمن معنى آخر ، يجب أن يختصره إن كان طويلا ، أو يبسطه إن كان كزا ، أو يبنه إن كان غامضا ،أو يختار له حسن الكلام ،إن كان سفسافا ،أو رشيق الوزن إن كان جافيا ، فهو أولى به من مبتدعه " (337). وعند أبي هلال العسكرى إذا أخذ الشاعر المعنى " فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه ، كان (هو) أولى به ممن تقدمه " (338) وقد أدرك عبد القاهر – من خلال نظرية النظم – أن البيتين مهما اتفقا في المعنى ، لابد أن يكون بينهما اختلاف ، لاختلاف الصياغة بينهما ، وهذا يؤكد خصوصية التعبير عند كل مبدع عن المعنى ، لذا عاب النقاد والذين رأوا السرقة في مجرد التقارب بين البيتين ، قال عبد القاهر " وذلك أنهم قد اعتمدوا في كل أمرهم على النسق الذى يرونه في الألفاظ ، وجعلوا لا يحفلون بغيره ، و لا يعولون في الفصاحة والبلاغة على شىء سواه ، حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه ، ونطق بألفاظه على النسق الذى وضعه الشاعر عليه ، كان قد أتى بمثل ما أتى به الشاعر ، في فصاحته وبلاغته ، إلا أنهم زعموا أنه يكون في إتيانه به محتذيا ، لا مبتدئا (339)"

337 - ابن رشيق : العمدة 290/2.
338 - أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص 218.
339 - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص410.

ثم أوضح اختلاف المعنى الواحد - باختلاف الصياغة - بين المبدعين ، يول إنك "ترى... أحد الشاعر قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا ، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب ...يكون ذلك إما لأن متأخراً قصر عن متقدم ، وإما لأن هدى متأخر الشىء لم يهتد إليه المتقدم " (340) وهذا يؤكد لنا أن أى تغيير في المعنى، يقتضى تغييرت في الصياغة ، فليس هناك معنى واحد لعبارتين بدون تغيير في الصياغة لكلتيهما .الجانب السلبى لدراسة السرقات في النقد العربى القديم كثرة المصطلحات وتضاربها ، وكثرة التقسيمات والتصنيفات ، فالحاتمى في حلية المحاضرة ، يعدد لأنواع السرقات (الانتحال - الإنحال - الإغارة - المعانى العقم - المواردة - المرافدة - الاجتلاب والاستلحاق - الاصطراف - الاهتدام - الاشتراك في اللفظ - إحسان الأخذ - تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما - تقصير المتبع عن إحسان المبتدع - نقل المعنى إلى غيره - تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير - لطيف النظر في إخفاء السرقة - كشف المعنى وإبرازه بزيادة - الالتقاط والتلفيق - نظم المنثور) (341) وكرر هذه المصطلحات ابن رشيق في العمدة رغم قوله تعليقا عليها " كلها قريب من قريب ، وقد استعمل بعضها في مكان بعض " (342)

---

340 - م . نفسه ص 425:426.
341 - راجع : د . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص 258:262.
342 - ابن رشيق : العمدة 280/2.

ولكنه في عرضه يختلف في تعريف بعض المصطلحات ، مما يزيد من اضطراب المصطلح بتعدد معناه ، ويثقل على كاهل القارىء ، ويبعد بالموضوع عن إدراك لبابه ، دون التفريق بين المسروق وغير المسروق ، لذا نستحسن مصطلحى أبي هلال العسكرى (حسن الأخذ - سوء الأخذ) في تعبيره عن الأصالة وافتقاد الأصالة في تعرضه لهذه القضية ، ومن المصطلحات التى استخدمها ابن رشيق - إضافة إلى مصطلحات الحاتمى - الغصب ، وهو تكملة لمصطلح الإغارة (أخذ الشاعر بيتا من غيره دون اعتراض المغير عليه) أما الغصب ،فأخذ الشاعر بيتا من شعر غيره عنوة دون موافقته ، ومصطلح العكس ، وهو لا يختلف عن مصطلح النقل عن القاضى الجرجانى ، ومصطلح الموازنة ، ومصطلح سوء الاتباع .أما عن التقسيمات والتبويبات المملة بما لا يخدم القضية ، نلاحظ ذلك عند ابن وكيع ، وعند ابن الأثير ، فابن وكيع يعرض للسرقات المحمودة في عشة أقسام ، وللسرقات المذمومة - أيضا - في عشرة أقسام مثلها (343) وابن الأثير يقسم أنواع السرقات إلى : النسخ ، السلخ ، المسخ ، أخذ المعنى مع الزيادة عليه ، أـخذ المعنى مع النقص ، والنسخ عنده قسمان ، والسلخ اثنا عشر ضربا (344)

---

343 - راجع : ابن وكيع (أبو الحسن محمد الحسن بن على) : كتاب المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات المتنبى ، تحقيق عمر خليفة إدريس ، بنغازى ، ليبيا ط1 عام 1994م 138:103/1.

344 - راجع: ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر تحقيق د.أحمد الحوفى ـــ ود.بدوى طبانة، دار نهضة مصر د.ت.222/3 حتى292 نهاية هذا الجزء والجزء الرابع ص 12:3.

وكان أولى بالنقاد العرب أن يتناولوا هذه القضية في إطار حسن الإفادة من إبداع الآخرين ، تأكيدا لمبدأ الأصالة ، وسوء الأخذ إظهارا لمبدأ افتقاد الأصالة ، بدلا من هذه التقسيمات والتفريعات .(345).

- 5-ومن القضايا النقدية التى عرض لها النقاد العرب قضية الشعر والأخلاق ، واختلفت الرؤية فيما نطلق عليه بالمصطلح العصرى (الفن للحياة ، أو الفن للفن) فمنذ العصر الجاهلى كان الشعر وثيق الصلة بالحياة ، يعبر عن حياتهم ، ويصور عاداتهم وتقاليدهم ، لذا صدقت مقولتهم (الشعر ديوان العرب) فكان الشعر " ديوان علمهم ، ومنتهى حكمهم ،به يأخذون ، وإليه يصيرون "(346) وأنه "ديوان العرب، وخزانة حكمتها ، ومستبط آدابها،ومستودع علومها "(347) و" جامع أشتات المحاسن التى سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ ، والغناء ، وسائر الأحوال "(348)

---

345 - راجع د . شعبان عبد الحكيم محمد : النقد الجمالى عند العرب أرسالة دكتوراه ص 260 وما بعدها .

346 - محمد بن سلام الجمحى:طبقات فحول الشعراء ،تحقيق محمود محمد شاكر ط دار المدنى جدة ، السعودية ج1ص24.

347 - أبو هلال العسكرى(الحسن بن عبد الله بن سهل):كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط المكتبة العصرية صيدا بيروت عام 1986 ص38.

348 - عبد الرحمن بن خلدون:مقدمة ابن خلدون ط دار الكتاب اللبنانى بيروت د.ت ص1070.

وكانوا يقيمون الأفراح عندما ينبغ فيهم شاعر ، ويأتى الناس لتهنئتهم " لأنه حماية لأعراضهم، وإشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ، أو فرس تنتج "(349) وفي العصر الإسلامى ارتبط الشعر بالحياة، وأخذ صبغة أخلاقية ، تتفق مع طبيعة الحيلة في هذا العصر ، فورد عن الرسول(ه) قوله " إن الشعر كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه "(350) وأرسل عمر بن الخطاب (ا) إلى أبي موسى الأشعرى ناصحا " مر من قبلك بتعلم الشعر ، فإنه يدل على معالى الأخلاق، وصواب الرأى ، ومعرفة الأنساب "(351) وظل الاتجاه الأخلاقى لرسالة الشعر سائدا في العصر الأموى ، وإن كانت هناك آراء نادت بفصل الأدب عن الأخلاق ،فمنهم من تمسك بالمقياس الأخلاقى ، كهشام بن عروة الذى قال " لا تروّوا فتياتكم شعر عمر بن أبي ربيعة ، لئلا يتورطوا في الزنا تورطا " وابن جريج الذى قال " ما دخل على العتاق في حجالهن شىء أضر عليهن ، من شعر عمر بن أبي ربيعة "(352) ومنهم من لم يحفل بهذا المقياس ، انطلاقا من استقلالية الفن كابن أبي عتيق الذى فضل شعر عمر ،

349 - ابن رشيق(أبو على الحسن بن رشيق): العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط 4 دار الجيل1972ج1ص60.

350 - م . نفسه 27/1.

351 - م . نفسه 1/ 29.

352 - راجع : أبا الفرج الأصفهانى : الأغانى ج1 ص35.

وقال " لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب ، ودرك للحاجة ليست لشعر ، وما عصى الله جلّ علا بشعر ، أكثر مما عصى بشعر ابن أبي ربيعة ...أشعر قريش من دق كعناه ، ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، ومتن حشوه ، وتعطفت حواشيه ، وأنارت معانيه ، وأعرب عن حاجته " (353)وترسخ معيار النظرة الجمالية للشعر على يد نقاد القرن الثالث الهجرى ، نذكر منهم ابن سلام الجمحى (ت 231 هـ) والجاحظ (ت 255هـ) وابن المعتز (ت 296 هـ) فابن سلام قدم امرأ القيس بن حجر ، وجعله على رأس الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين ، رغم تعهره في شعره ، وكان مقياسه في تقديمه مقياسا فنيا، فقال عن امرىء القيس "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنتها العرب ، واتبعته فيه الشعراء ، منه استيقاف صحبه ، والبكاء في الديار ، ورقة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالظباء والبيض ، والخيل بالعقبان والعصى، وقيد الأوابد ، وأجاد في التشبيه "(354) والجاحظ يذكر في أحد أبواب كتاب الحيوان بابا يقول عنه (سنذكر لك بابا من السخف ما نتسخف به لك ،

---

353 - م . نفسه ج48/1.

354 - راجع : ابن سـلام : طبقات الشـعراء تحقيق جوزف هول ، ط . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط2 عام 1988 ، ص42.

إذا كان ليثقل ، ولا يتخفف إلا ببعض الباطل) وينكر على الذين ينفرون من رواية الشعر الصريح ، ويذكر ما روى عن ابن عباس ، حين سمعه الناس ينشد في المسجد الحرام :

وهن يمشين بنا هميسا إن تصدف الطير ننك لميسا

وقال حين أنكر عليه بعضهم هذا الشعر : إنما الرفث ما كان عند النساء ، وقال الضحاك لو كان ذلك القول رفثا ، لكان قطع لسانه أحب إليه من أن يقول هجرا(355) وابن المعتز عندما أرسل إليه محمد بن القاسم الأنبارى رسالة يوبخ فيها شعر أبى نواس ، وينادى بمحو اسمه من كتب الشعر ، ويدعو بعدم رواية شعره ، ردَّ عليه برسالة طويلة ، ذكر فيها " وهل يتناشد الناس أشعار امرىء القيس و الأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس على تعهرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق على قذعهم إلا على ملأ من الناس ، وفي حلق المساجد؟ وهل يروى ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم ؟ ...وما نهى النبى (ه) و لا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده ، عن شعر عاهر ، ولا فاجر " (356)

355 - راجع : الحيوان 3/ 41:40.
356 - الحصرى : جمع الجواهر فى الملح والنوادر ، المطبعة الرحمانية د . ت ص 33.

ويتأصل هذا المفهوم (الفن للفن) على يد النقاد في القرن الرابع الهجرى ، فأبو بكر الصولى (ت 335 هـ) يروى أن قوما ادعوا على أبي تمام الكفر ، وجعلوا ذلك سببا للطعن في شعره ، وتقبيح حسنه ، فكان رده ما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ، و لا إيمانا يزيد فيه (357) ويرد قدامة بن جعفر على من يعيب امرأ القيس في قوله :

فمثلك حبلى قد طرقت فألهيتها عن ذى تمائم محول ومرضعا

إذا ما بكى من خلفها انصرفت بشق وتحتى شقها لم يحول له

ويذكر أن هذا معنى فاحش ، وليس فحاشة المعنى في نفسه ، مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب – مثلا – رداءته في ذاته(358)

357 - الصولى : أخبار أبى تمام ، تحقيق محمد عبده عزام وخليل عساكر ونظير الإسلام الهندى ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط 3 عام 1980 ص 172.
358 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص 66.

وينكر القاضى الجرجانى (ت 392 هـ) على من ينقص أبا الطيب حقه ، ويغض من شعره ، لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب في الديانة ، كقوله :

يترشفن من فمى رشفات هى فيه أحلى من التوحيد

ويروى أمثلة شبيهة لشعر المتنبى من أشعار أبي نواس ، ويعقب بقوله " فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره ، إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى ممن تناول رسول الله (ﻫ) وعاب أصحابه بكما خرساء وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر " (359) وأكدَّ القاضى الجرجانى القيمة الجمالية للشعر في إحداث اللذة والطرب ، فتهتز النفوس ، وتطرب القلوب ،

359 - القاضى الجرجانى : الوساطة ص 64 ، وفى الهامش (بكاء حمع بكىء وهو من قل كلامه خلقة)

يقول " والشعر لايحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجاة ، و لا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة ،إنما يعطفها عليه بالقبول والطلاوة ، ويقربه منه الرونق والحلاوة " (360)وقريب من هذا المعنى نراه عند أبي هلال العسكرى (ت 395هـ) في قوله " اللطيف من الكلام ماتعطف به القلوب ، ويؤنس القلوب المستوحشة " (361) وقريب من هذا المعنى – أيضا – قول ابن رشيق (ت 456 هـ) "إنما الشعر ما أطرب ، وهزَّ النفوس ، وحرك الطباع ، وهذا باب الشعر، الذى وضع له ،أو بنى عليه ، لا ما سواه " (362)أدرك كثير من النقاد العرب كعبد القاهر الجرجانى (ت 471هـ) والنقاد الفلاسفة (الفارابي ت 339 هـ ، وابن سينا ت 421هـ وابن رشد ت 595 هـ) وحازم القرطاجنى (ت 684هـ) أن الأدب يمكن أن يجمع بين القيمتين : الجمالية والأخلاقية .فعبد القاهر الجرجانى رغم إشادته بالقيمة الأخلاقية للشعر، في قوله "ينقل مكارم الأخلاق ، إلى الولد عن الوالد ، ويؤدى ودائع الشرف ، عن الغائب إلى الشاهد ، حتى نرى به آثار الماضين مخلدة فلا الباقين"(363)

---

360 - م . نفسه ص 100 .
361 - أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص 62.
362 - ابن رشيق : العمدة 128/1.
363 - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص 69.

ولكن هذه الرؤية لم تأت منفصلة عن إدراكه لوجوب توافر الجمال الفنى ، قبل أن يؤدى هذه الغاية ، لذا نراه يقول " ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ،أن يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام ، وهذا قاطع فاعرفه " (364)أما النقاد الفلاسفة " فقد حرصوا على أن تتحد القيمة الجمالية بالقيمة الأخلاقية في العمل الشعرى ، لأن كلا منهما يسهم بشكل فعال في سعى الإنسان ، نحو تحقيق وجود أفضل ، ويسعى البشر عموما نحو تحقيق السعادة " (365) فعند الفارابى " الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التى هى جد ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب ، وأمور الجد ، التى هى جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المتصورات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى"(366) فغاية الشعر عند الفارابى غاية نفعية (من خلال تقويم السلوك واستقامته) وجمالية (من خلال ما يحدثه من متعة وتسلية) عبر عنها بـ (اللعب)

---

364 - م . نفسه ص 251.

365 - د . ألفت كمال الروبى : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 12 عام 1984 ص 145.

366 - الفارابى (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة د. محمد أحمد الحفنى ، ط . دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة د . ت ص 1184.

وأكد ابن سينا هذه الرؤية التى تجمع بين الوظيفتين (الجمالية والأخلاقية) في قوله " كانت العرب تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور ، تعد به نحو فعل ، أو انفعال،والثانى للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"(367) وربط حازم القرطاجنى - مستفيدا من تراث الفلاسفة - بين ماهية الشعر ووظيفته في تعريفه للشعر ، الشعر " كلام موزون مقفي من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل ذلك على طلبه ، أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو مقصودة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهوته ، أو بمجموع ذلك ، كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس ، إذا اقترنت بحركاتها الخيالية ، قوى انفعالها وتأثرها "(368)فالشعر تشكيل لغوى ، له إيقاع موسيقى ، يعتمد على مقدرة المبدع في تخيله ، وحسن محاكاته ، مما يؤدى إلى انقباض النفوس ، أو انبساطها ، ويؤكد وظيفة الشعر النفعية ، المقترنة بالقيمة الجمالية في موضع آخر ، في قوله "

---

367 - ابن سينا : فن الشعر ص170.

368 - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص 71.

الأقاويل الشعرية القصد بها استجلاب المنافع ، واستدفاع المضار ، ببسطها النفوس ،إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير ، أو شر"(369)فالشعر عند حازم القرطاجنى له غاية أخلاقية ، ولكن لا يؤدى هذه الغاية إلا مكن خلال جماياته أدائه الشعرى ، ولذا قال د . جابر عصفور الشعر عند حازم " لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقى بطريقة مباشرة ،إنه يوصلها من خلال وسيط نوعى ، يقدم قيم هذا المخطط تقديماً مباشراً ، والتقديم الفنى المؤثر ينطوى على قيمة مضافة ، تتجاور المحتور الأخلاقى ، بل إنها – في حقيقة الأمر – قيمة غير مفارقة للمحتوى الأخلاقى ، و أعنى القيمة الجمالية التى تقترن بلذة التعرف المجدد ، والمتعة الكامنة الشكل ، وتناسب العناصر المكونة له ، ومن هنا تبدو أهمية الشعر ، لو قورنت بأهمية الأخلاق " (370) نخلص من ذلك كله أن حركة نقد الشعر العربى دارت حول مفهوم الشعر تشكيل لغوى من شأنه أن يحدث متعة جمالية ،

---

369 - م . نفسه ص 337.
370 - د . جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص 262.

ومن أبرز القضايا التى وقف عليها الناقد العربى :

قضية اللفظ والمعنى ورأى غالبية النقاد ليس الشعر ألفاظا فقط ،ولا هو معانى فقط ، بل هو التحام بين اللفظ والمعنى ، أو على حد تعبير ابن رشيق كما مر بنا " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته "قضية السرقات ورأى غالبية النقاد لاتعد السرقة في المعانى المشتركة ، وإنما السرقة في النسخ (نقل المعنى بلفظه أو أكثره) ومن أخذ معنى من المعانى، ثم صاغه صياغة جديدة ينسب له ،وأشاد الناقد القديم بالأصالة والابتكار ، فأشادوا بما أطلقوا عليه المعانى البكر ، والمعانى العقم على حد تعبير حازم القرطاجنى ، والمعانى المبتدعة ، وحسن التوليد والابتداع.قضية بناء القصيدة المتعددة الأغراض ، فقد أشاد الناقد القديم بحسن الافتتاح ، وحسن التخلص ، والخروج من غرض لآخر ، وحسن الخاتمة للقصيدة لأنها آخر ما يعلق بالأذن .قضية الصدق والكذب وما يرتبط بها من مصطلحات كـ (الغلو، و الاستحالة، والتناقض ، والاقتصاد) وقد أثرت رؤيتهم في تشكيل الصورة الفنية ، والعلاقة بين طرفيها ،

فقد نادى الناقد العربي بالتناسب بين طرفيها ، ودعوا إلى الاقتصاد ،ورفض كثير منهم الغلو ، وارتضاه بعضهم كقدامة .قضية الشعر والأخلاق ، فالرأى الغالب عندهم أن غاية الشعر المتعة الجمالية ، ورفض كثير منهم الرؤية الأخلاقية في تقييم الشعر ،الشعر تشكيل فنى قبل أن يكون دعاية أخلاقية ، وهذا ما يعرف في عصرنا بمبد أ (الفن للفن).

الفصل الثانى
معايير نقد الشعر العربى فى العصر الحديث

الاتجاه الكلاسيكى فى نقد الشعر

- **1**-مر العالم العربى بعد غزو المغول بفترة من التردى والتخلف فى شتى ميادين الحياة ومنها الأدب ، حتى مجىء الحملة الفرنسية إلى الشرق ، التى كانت عاملا لإثارة انتباه الشرق لفكر وحضارة الغرب ، مما دفع بمحمد على لنهضته العلمية والفكرية بهدف إنشاء جيش قوى ، فأرسل البعثات ، واهتم بالتعليم ، وعرفت الصحافة فى هذه الفترة ، وأنشئت المسارح ، والمطابع ...كل ذلك عمل على نهضة علمية فكرية أدبية ، وكان للتيار الأوربى وجوده فى الحياة والفكر ، مما دفع الأدباء بحركة إحياء التراث ،فمنذ أواخر العصر العباسى ، وحتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وحتى مجىء محمود سامى البارودى، والشعر العربى كان غارقا فى أوحال التلفيقات اللفظية ، وركاكة الابتذال ،

وافتقاد صدق المعاناة التى تشعل العمل الفنى جمالا وحياة ، فكان الشعر عندهم ذرابة لسان ، وتندرا بالملح في الجلسات ، ونظما باهتا في المناسبات الاجتماعية وغيرها (371).هذا عن الملامح الفنية للشعر العربي ، فترة التردى والضعف والابتذال في العصرين المملوكى والعثمانى، حيث التقليد الساذج لنماذج الشعر العربي القديم الضعيفة والركيكة ،وقد تحول الشعر على يد هؤلاء (أمثال الشيخ على الدرويش ،و الشيخ حسن العطار، والشيخ على الليثى، والشيخ على أبو النصر ،ومحمود صفوت الساعاتى ، وصالح مجدى...إلخ) كما يقول العقاد إلى كلام منظوم لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التى كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده (372)

371 - راجع : عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال عام 1972 ص10.

372 - راجع : د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1982ص3و4. وراجع : د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية) ط 3. دار المعارف د . ت ص31وما بعدها حيث عرض لنماذج من أشعارهم .

فكثر في شعرهم المدح الفاتر ، وتسجيل المناسبات التافهة ، التى تصل إلى التهنئة بمولود ، أو ختان غلام، واتخذوا الشعر وسيلة لكسب العيش .وقد استطاع شعراء مدرسة الإحياء أن ينهضوا بالشعر من التردى الفنى إلى مرحلة النضج والازدهار، وكان ذلك على يد البارودى الذى نجح في أن يعيد إلى الشعر روح الشعر القديم ، التى فقدها إبان الإجداب الشعرى ، وكأنه بذلك يربط التجربة الشعرية الحديثة بآخر ما انتهت إليه في عصور ازدهارها القديمة ، متخطيا بذلك حقبة العصور الوسطى ، فهو على حد تعبير د. عز الدين إسماعيل لم يقدم جديدا في عالم الشعر ، ولكنه كان جديدا بالقياس إلى من سبقوه، وإلى كثير ممن عاصروه "(373)وما من شك في أن هؤلاء الشعراء " وبخاصة البارودى وشوقى وحافظ قد أنقذوا الشعر العربى من هوة سحيقة كان قد تردى فيها منذ العباسيين المتأخرين، حتى حركة البعث العربى الحديثة ، وذلك برجوعهم إلى الشعر العربى في أيام ازدهاره ،وقبل أن تطغى عليه الصنعة اللفظية، فتنضب ماءه ، ونسجهم على منوال ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وخاصة قصائد شعراء العصر العباسى المزدهر" (374)

373- د. عز الدين إسماعيل : آفاق الشعر الحديث والمعاصر فى مصر ط . دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2003 ص29.
374- د. محمد مندور : الشعر المصرى بعدشوقى (الحلقة الأولى) ص3.

لقد كان البارودى رائدا لهذه النهضة ، وقد أوضح منزلته العقاد بقوله " وثب البارودى بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة ، إلى طريق الصحة والمتانة ، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد ...وهذه وثبة في تاريخ الأدب المصرى ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة ، أومقام الإلهام " (375)وعن هذه المكانة للبارودى قال د. شوقى ضيف " ولا نبالغ إذا قلنا إنه (البارودى)أعطى شعرنا العربى من الفصاحة والنصاعة والرونق ما طال عليه العهد بفقدانه منذ القرن الرابع للهجرة ، وأهمية البارودى ترجع إلى أنه ثبت هذه الطريقة التى وصلت الشعراء بماضيهم ،وهى طريقة لا تندفع مع الجديد إلى الأمام في تهور ، ولا مع القديم إلى الوراء في غير تحفظ ، بل هى توازن موازنة دقيقة بين الجديد والقديم ،موازنة لا تقوم على الإحياء لأصول شعرنا المتوارثة ، دون أن تطغى هذه الأصول على حياة الشاعر ، ومحيط بيئته ، ومشاعره ، ومشاعر قومه"(376) استطاع محمود سامى البارودى أن يعود بالشعر إلى منابعه الثرّة الأصيلة يعب منها ، ويستمد منها القوة والنماء في فنه ، فأكب على فحول الشعراء العباسيين من أمثال البحترى ،وأبى تمام ،وأبى العلاء المعرى ،

375- العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص90.
376- د. شوقى ضيف : البارودى رائد الشعر الحديث . ط دار المعارف د. ت ص152.

وحفظ أشعارهم ، وتشكلت نفسيته وذاكرته ، بقوالب تفكيرهم في تركيبهم للغتهم الشعرية ، واستخدامهم لأساليبها ، فنهج نهجهم في الإبداع ، وإن كان قد صبّ في تلك الأشكال ما عرض له من تجارب شعورية ، فنبضت قصائده بالحياة والحيوية ، وأرسى بذلك أول مدرسة شعرية في مصر في العصر الحديث ، بل كان علامة بارزة على بداية هذا العصر في ميدان الشعر ...وقد كان من رواد هذه المدرسة الشعراء أحمد شوقى ،وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبرى ، وعلى الجارم ، وغيرهم كثيرون في الاتجاه ذاته ، وما زال أتباعهم يحملون لواء هذه المدرسة حتى وقتنا الحاضر ، وإن ضعفت صفوفهم بشكل كبير ، وقد اتسم هؤلاء بسمة التقليد والمحاكاة للشعر العربى القديم ، في عصوره الزاهية ، وإذا كان تفكيرهم قد تحجر في قوالب الأقدمين الجاهزة ، وأساليبهم المكرورة ، التى خلت من الإبداع والتفرد ، ورغم ذلك فإن تجاربهم الشعورية استطاعت أن تنجب لهم كثيرا من القصائد الرائعة (377).

---

377 - راجع : د. عدنان حسين قاسم : الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ط . منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ط1 1981ص31:30.

-2-وإذا كان البارودى رائد الشعر الحديث ، فالشيخ حسين المرصفي هو رائد حركة النقد في العصر الحديث في كتابه الوسيلة الأدبية ، حيث قام بدراسة كثير من النماذج الشعرية (القديمة والحديثة) منها شعر البارودى الذى اتكأ عليه في فهمه للشعر ، وتنمية ملكته الإبداعية ، وإذا كان البارودى قد تأثر بتراث الشعرالعربى ، صياغة وأداء ، فبدهى أن يدور نقد المرصفي – ومن يتفق مع منهجه النقدى - في فلك النقد العربى ، في البحث عن جمال الألفاظ وفصاحتها ، واستقامة المعنى ، وجمال الإيقاع الموسيقى ، وجمال التصوير الفني من خلال المنظومة القديمة التى تنادى بالمقاربة بين عنصرى الصورة ، والنظر إلى البيت الشعرى كوحدة مستقلة ، وهذه القيم بلورتها لنا قواعد عمود الشعر العربى ، التى أوجزها المرزوقى (ت 428 هجريا) في مقدمة شرح كتاب الحماسة كما مرَّ بنا ، في قوله " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ،

ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار "(378)فمن القيم الفنية في النقد القديم الالتزام بقواعد اللغة صحة وجمالا (379)، هذا المبدأ نادى به الشيخ حسين المرصفي ، فأخذ على الشاعر مخالفته القواعد النحوية للّغة ، والغض من شأنها ، أو الاستهتار بها ، واشترط (المرصفي) لجمال اللفظة البعد عن الغرابة والغموض ، وهذا ما دعا إليه الناقد العربي قديما (كالجاحظ وأبي هلال العسكرى وابن سنان) يقول (المرصفى) "

---

378 - المرزوقى:شرح ديوان الحماسة ، 1/ ص9:8 وحديث المرزوقى عن عمود الشعر من ص 13:9.

379 - اهتم النقاد العرب بجزالة اللفظ ،فذهب أبو هلال العسكرى إلى أن جزالة اللفظ تتحقق " إذا لم يكن غريبا ، ولا سوقيا مبتذلا "راجع : أبا هلال العسكرى الصناعتين (الكتابة والشعر)ص54

وحدد قدامة بن جعفر الصفات التى تجعل اللفظ حسنا بقوله " أن يكون اللفظ سمحا ، سهل مخارج الحروف فى مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة "

راجع : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ،ص67.

واشترط ابن سنان الخفاجي لفصاحة اللفظة توافر ثمانية أوصاف هى ذاتها الأوصاف التى دار حولها النقد اللغوى عند الكلاسيكيين فى العصر الحديث وهى :

أن تكون حروف اللفظة متباعدة المخارج.

أن يكون لتأليفها فى السمع حسن ومزية.

أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية.

أن تكون غير ساقطة عامية .

أن تكون جارية على العرف العربى الصحيح.

ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت وهى غير مقصودة بها ذلك المعنى قبحت.

أن تكون الكلمة مصغرة فى موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف ،أو خفى أو قليل ،أو ما يجرى مجرى ذلك فإنه يراها تحسن به.

أن تكون الكلامة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت ، وخرجت عن وجوه الفصاحة .

راجع : ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة.ص73 وما بعدها .

فمن الخطأ الفاحش ما نراه من القاصرين، الذين لم يبلغ بهم...التعقل إلى حد الحكمة ...أن الواحد منهم يتوهم ..أن بلاغة المنطق هى القصد إلى ألفاظ غريبة عن المعتاد ، لايفهمها الناس إلا بمراجعة الكتب ..."(380)ويؤكد رؤيته في موضع آخر بقوله " يجب أن تكون الألفاظ سلسة في النطق، خالية من التنافر وشدة الغرابة ، يألف بعضها بعضا ، حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة كلمة واحدة "(381)وقد ركز المرصفي على النقد اللغوى من حيث أداء الألفاظ للمعنى ، فاشترط لبلاغة الكلمة أن تكون جارية على القياس ،ولها أصل لغوى في القواميس ، فمثلا ينقد لفظة " عقنباة" في قول أبي نواس :

كما نظرت والريح ساكنة لها   عقنباة أرساغ اليدين نزور

يقول المرصفي " وقول عقنباة هو من صفة العقاب ، قال في القاموس عقاب وعقنباة ذات مخالب حداد، فإضافتها في كلامه إلى الأرساغ غير ظاهرة"(382)

380 - حسين المرصفى :الوسيلة الأدبية ط مطبعة المدارس الملكية سنة 1292 هجريا ج2ص463.
381 - م. نفسه نفس الصفحة .
382 - م. نفسه 475/2.

وفي حديثه عن البيت الشعرى كوحدة مستقلة ، نجده يكرر رؤية النقاد العرب قديما ، فالبيت الشعرى – كما عند النقاد العرب - وحدة مستقلة بذاتها ، والقصيدة تتضمن مجموعة من الأغراض الشعرية ، ينتقل فيها الشاعر من غرض لآخر ، بحسن تخلص واستطراد ،يقول عن الشعر: إنه كلام مفصل قطعا متساوية متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه رويّا وقافية ، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه ، حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاما في بابه ،في مدح أو تشبيب ، أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته،ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما ما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ،وبعد الكلام عن التنافر...

بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى ...كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول ، إلى وصف الركاب .. (383)وكلام المرصفي ينقل فيه تصور النقاد العرب للبيت الشعرى من حيث التكوين العروضى ، ونهاية

383 - راجع : د. محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ط دار نهضة مصر د. ت ص23.
والرأى السائد عند النقاد العرب القدماء أن الوحدة تتمثل فى البيت ، لا فى القصيدة ، وعابوا احتياج البيت إلى ما بعده ليكمل معناه وعدوه "عيبا" يجب على الشاعر أن يتجنبه ، وسموه التضمين ، وسمى هذا العيب قدامة بن جعفر ت 337 هجريا " المبتور " وعند أبى هلال العسكرى (ت 395 هجريا) التضمين قبيحا ، ومما مثّل به قول الشاعر :

كأنّ القلب ليلة قيل يغدى   بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرّها شرك فباتت   تجاذبه وقد علق الجناح

ويكاد يتفق النقاد العرب على هذا التصور ، بل وعده العروضيون (التضمين) من عيوب القافية ، ولم يخالف هؤلاء إلا ابن الأثير (ت638 هجريا)إذ رأى أن تعلق البيت الثانى من الشعر بالبيت الأول ليس عيبا ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر، ومن الفقرتين فى الكلام المنثور فى تعلق إحداهما بالأخرى ومن الأمثلة التى مثل بها قول الشاعر:

ومن البلوى التى لي س لها فى الناس كنه
أنّ من يعرف شيئا   يدّعى أكثر منه

راجع أبا هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص 356:355، وابن الأثير : المثل السائر ، ج 2 ص342
أما عن بناء القصيدة فى منظور النقاد العرب ، فالقصيدة تتكون من أغراض عدة ،ت بدأ بالمطلع وغالبا ما يكون بذكر الأحبة والدياروالغزل ووصف الرحلة ،وهو أول ما يقرع السمع لذا اشترطوا فيه أن يكون بارعا ورشيقا ،لإيقاظ نفس السامع وللاستماع إليه ،واشترطوا فيه أن يكون مناسبا ، لغرض القصيدة ، وحبذوا عدم البدء بالغزل فى قصائد الرثاء، وبعده(المطلع)يكون موضوع القصيدة، وغالبا ما يكون هذا البناء فى قصيدة المديح ، وهنا دعا الناقد العربى إلى حسن التخلص ، والانتقال من المقدمة إلى الغرض الرئيسى ،واشترطوا أن يكون هناك صلة لطيفة بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به ،وممتزجا معه حتى يلتقى طرفا المدح بالنسيب ، وحسن التخلص يكون باستطراد الشاعر من معنى إلى آخر ،بتخلص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا بحيث لا يشعر به السامع ، ثم الخاتمة التى أطلقوا عليها (المقطع) واهتم به الناقد العربى لأنه آخر ما يبقى منها فى الأسماع ، فاشترطوا فيه أن يكون ما وقع فيها من الكلام أحسن ما اندرج فى حشو القصيدة ، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه ، أو معنى منفر للنفس،وأن يكون حكمة البليغة أومثلا سائرا أوتشبيها بليغا ، كل هذا يعمل على سهولة حفظه .
راجع : د. يوسف حسين بكار : بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث) ط 2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د. ت ص 210 وما بعدها .

البيت بحرف الروى (الحرف الذى ينتهى به البيت الشعرى)، والقافية (384) واستقلال كل بيت بمعنى مستقل ،، وتركيب القصيدة من عدة أغراض ،ويكون الانتقال من غرض إلى الذى يليه بالاستطراد ، وحسن التخلص...إلخ.والمرصفي لم يثبت على رأى واحد ، فذوقه الأدبي يشده إلى التراث ، حيث النداء ببقاء البيت وحدة القصيدة ، وكل بيت مثل حلقة مفرغة ، وينتهى المعنى بانتهائه، ولكنه في الوقت نفسه يظهر تناقضه في تمثل تناسق البناء الفنفي القصيدة عند البارودى ، وفي الشعر المترجم،فيقف على قصيدة البارودى التى يقول في مطلعها :

تلاهيت إلا ما يجن ضمير وداريت إلا ما ينم زفير

يقول معلقا عليها " لم أكن لأدع أن أقول : انظر- هداك الله - لأبيات هذه القصيدة فافردها بيتا بيتا ، تجد ...جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف،ثم اجمعها ،وانظر جمال السياق وحسن النسق،فأنت لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر،ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ..."(385)

---

384 - القافية على رأى الخليل وهو الصـــحيح من آخر حرف فى البيت إلى أول ســـاكن يليه من قبله ، مع حرك الحرف الذى قبل الساكن،فالقافية فى قول امرىء القيس : كجلمود صخر حطه السيل من عل من ، القافية من عل راجع : ابن رشيق :العمدة 151/1

385 - حسين المرصفى :الوسيلة الأدبية 475/2.

ولكنه - كما ذكرنا - عاد والتزم بالرؤية التراثية التى ترى في حاجة البيت لما يليه عيبا ، أطلقوا عليه (التضمين) وهذا هو الرأى السائد عند جمهور النقاد العرب (كقدامة وأبي هلال العسكرى وابن رشيق...إلخ) ولم يختلف معهم من النقاد إلا ابن الأثير ، الذى لم يعد حاجة البيت لما بعده لإكمال المعنى عيبا فنيا .

وقد تابع الشيخ حسين في رؤيته- اقتداء بالنقاد العرب قديما – الشيخ حمزة فتح الله ، ففي موازنته بين مقطوعة ابن عنين الدمشقى التى يقول فيها :

ما كل من يتسمّى بالعزيز لها   أهل و لا كل برق سحبه غدقه

بين العزيزين بون في فعالهما   هذاك يعطى وهذا يأخذ الصّدقه

وبين قول ربيعة الرقى التى يقول فيها :

لشتان بين اليزيدين في الندا　　　　يزيد سليم و أغر بن حاتم

يزيد سليم سالم المال والفتى　　　　أخو الأزد للأموال غر مسالم

فقد فضل بيتى الرقى على بيتى ابن عنين الدمشقى لنظرته الجزئية ، حيث جعل كل مصراع على حدة ،وعد حاجة المصراع إلى المصراع الذى يليه ليكمل معناه عيبا (386).ومن المؤيدين لبناء القصيدة العربى على أغراض متعددة واعتبار البيت وحدة القصيدة الرافعى ، ويعلل لذلك بقوله إن" للشعر العربى على طريقته المعروفة حيزا من النفوس يجب أن يقر فيه ....فإن مداره على التأثير ، فإذا أردته على غير ذلك، كنت كالذى يتناول العود ، أو الكمنجة ليتخذ من أحدهما هراوة يضرب بها"(387) وقد تابع النقاد الذين انتهجوا معايير النقد العربى القديم الذى كان المرصفي – كما ذكرنا - رأس الذين انتهجوا هذه المعايير التى تدور في فلك معطيات النقد القديم ، في دراسته للألفظ والمعانى ، والتصوير بمفهومه القديم ،

---

386 - راجع : الشيخ حمزة فتح الباب : المواهب الفتحية 123/2.نقلا عن الدكتور عدنان حسين قاسم : الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص202.

387 - مصطفى صادق الرافعى : تحت راية القرآن ط . دار الإستقامة .القاهرة 1953م ، ص369.

يقول (الرافعى) عن الشعر الذى يرتضيه ذوقه الفنى " هو أن تكون اللغة لا تزال لغة العرب في أصولها وفروعها ، وأن تكون هذه الأسفار القديمة التى تحتويها لاتزال حيّة تنزل في كل زمن منزلة أمّة من العرب العلماء ، وأن يكون الدين العربي لا يزال هو هو كأنما نزل به الوحى أمس ،...وأن يأتى الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين ، إذ لا يزال شىء قاتم كالأساس والبناء لا منفعة فيهما معا إلا بقيامهما معا"(388)

-3-هذا هو النقد الكلاسيكى الذى الاعتماد على المقاييس التراثية (جزالة الألفاظ ، والصحة اللغوية، واستقامة المعنى ...إلخ) نجدها عند كثير من النقاد كالمويلحى والبشرى والرافعى ،فعاب المويلحى على شوقى قوله:

وكل ذى همة شريف   يقوم للخلق بالخدامة

حيث رأى أن لفظة" الخدامة" ليست من اللغة العربية في شىء ،وأخذ عليه لفظة "آنة" بمعنى الآونة في قوله:

388 - أنور الجندى : نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر مطبعة الإعلام الجيزة عام 1957ص23.

فهى آنة صعد　　　　وهى آنة صبب

إذ لايقال في اللغة " آنة"وهى جمع الأوان ، أو الحين ، قال هو يفعل ذلك آونة، وأنا آتيه بعد آونة"(389)

ونقد المويلحى شوقى في قوله :

خدعوا بقولهم حسناء　　　　والغوانى يغرهن الثناء

فلم تعجبه لفظة حسناء ، وقال مبينا المعنى الحقيقى للفظة " يفهم منه أن المشبب بها غير حسناء ، لأن الخداع لا يكون بالحقيقة ، أردت أن تخدع الشوهاء ، فقل لها حسناء، وإن هذا المعنى ينافي قوله (شوقى) في البيت التالى :

389 - مصطفى لطفى المنفلوطى :مختارات المنفلوطى ط 4 القاهرة عام 1954 ص159:158.

أتراها تناست اسمى لما كثرت في غرامها الأسماء(390)

وكذلك انصب قدر كبير من نقد الرافعى على الألفاظ ، من حيث قبحها وجمالها، وغرابتها وألفتها، وهاجم من يأخذ بالألفاظ العامية هجوما عنيفا، معلنا أن هذا الاتجاه خطر على اللغة الفصحى ،لأنه سيؤدى إلى موتها وفنائها،ومع ذلك لا يقف في وجه حركة الإصلاح اللغوى ، ويرى أنه يحق لنا أن نضيف لمفرداتها ما هى بحاجة إليه (391).وعاب الرافعى على العقاد في وحى الأربعين قوله لحبيبته:

فيك منى ، ومن الناس ومن كل موجود وموعود تؤام

فعاب عليه – هنا – سقوط خياله ، وقبح صورته لما فيها من مبالغة بجمع أشتات مختلفة من الطبيعة ودمجها في حبيبته ، ونسى أن كل قبيح ، كل مبغض هما من كل موجود ، وعدّ (الرافعى) الإغراق في المعنى

390 - م.نفسه ص156.
391 - راجع : د.عدنان حسين قاسم:الأول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص79.

والمبالغة في الخيال شر من الصناعة البديعيّة ،التى نعاها عليه خصومه ، وقد أثر عنه قوله" إنّ التهويل والإغراق ممّا يهجّن الشعر ، ويذهب بأثره في النّفس، ويحيله إلى صنعة هى شر من الصناعة البديعيّة ، لأن هذه تكون في الألفاظ ، والألفاظ تحمل العبث البديعى .... ولكن المعانى لا تحتمل ذلك ، إذ هى تفكير لا يلتوى إلا فسد"(392) لقد تمسك هؤلاء بموسيقى الشعر العربي المتمثلة في العروض الخليلى ، وبناء الشعر على تفعيلات متساوية ،تتكون منها بحور الشعر(ستة عشر بحرا) ، والقافية التى هى آخر وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعرى، ولم يجدوا اختلافا مع العقاد – رأس المجددين – في الوزن الشعرى ، لأن العقاد وأصحابه ،وكذلك شعراء المهجر ، وناقدهم ميخائيل نعيمة ،في كتابه الغربال لم يخرجوا من ربقة الوزن الخليلى، ولكنهم اختلفوا في رؤيتهم للقافية ، فدعوا إلى التحرر منها ،بحجة أنها تقف عثرة أمام انطلاق الشاعر، ودعا العقاد وأصحابه من جماعة الديوان ، إلى ما أطلقوا عليه الشعر المرسل (أى الذى لا يتقيد يه الشاعر بحرف الروى) فالرافعى يشيد بالقافية ،

392 - راجع : د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه ص134والمرجع المثبت فى الهامش (أحمد الشامى : مع الشعر المعاصر فى اليمن ط دار النفائس بيروت عام 1980 ص198)

ويعطيها مكانة رفيعة، فعنده لايعيب الشعر العربى ، ولاينقصه إلا القافية، كما أنه لا يحسنه ويزينه إلا هذه القافية نفسها،فإذا قلنا التأثير والتمكن والموسيقى والنغم وقوة السبك والاتساع في المعانى ، ودلالة بعض الكلام على بعض ،كانت القافية هى تمام الحسن (393).وقد أولى الرافعى عناية فائقة بالوزن الشعرى الخليلى وقال" إنما الوزن من الكلام كزيادة اللحن على الصوت ، تراد منه إضافة صناعة من طرب النفس إلى صناعة من طرب الفكر، فالذين يهملون كل ذلك لا يدركون شيئا من فلسفة الشعر، ولا يعلمون أنهم إنما يفسدون أقوى الطبيعتين في صناعته ، إذ المعنى قد يأتى نثرا فلا ينقصه ذلك عن الشعر من حيث هو معنى ،بل ربما زاده النثر إحكاما وتفصيلا وقوة بما يتهيأ فيه من البسط والشرح والتسلسل ، ولكن في الشعر يأتى غناء ،وهذا ما لا يستطيعه النثر بحال من الأحوال " (394)

393 - راجع: مصطفى صادق الرافعى: تحت راية القرآن ص386.
394 - مصطفى صادق الرافعى : وحى القلم ط 4الإستقامة عام 1370 هجريا 1951 م ج3ص214.

ومن قبل شرح الشيخ المرصفي معنى العروض والقافية ، كما حدد معالمها الخليل بن أحمد وتلاميذه ، وفصل القول في بحور الشعر ، ومثل لأضرابها وأعاريضها ،وما يطرأ عليها من زحافات وعلل ، كما بين عيوب القافية ،ومثل لكل ذلك بأشعار العرب في العصور المختلفة(395)،وأوجب الشيخ المرصفي – مقتديا بقدامة بن جعفر – ائتلاف اللفظ مع الوزن ،وائتلاف الوزن مع المعنى ، ونقد التقديم والتأخير الذى يبعد فهم المعنى كما وقع في قول الفرزدق :

وما مثله في النّاس إلا مملكا   أبو أمه حيّ أبوه يقاربه

ومثل لائتلاف الوزن مع المعنى بأمثلة من كتاب قدامة نقد الشعر(396)

وربط الرافعى بين الغرض الشعرى والوزن العروضى ، إذ قال " وإذا أنت اسعترضت شعر الجاهلية، فإنك ترى كل بحر من البحور مخصوصا بنوع من المعانى ، فالطويل وهو أكثر الأوزان شيوعا بينهم، إنما اتسع لتفرغ فيه العواطف الإنسانية، والرثاء الذى يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة في الأسف والحزن ،

395 - راجع : حسين المرصفى: الوسيلة الأدبية 169/2وما بعدها.

396 - راجع : حسين المرصفى :الوسيلة الأدبية 155/2وما بعدها ، وقدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 166:165.

ويتصل بذلك سائر ما يدل على التأمل المستخرج من أعماق النفس، كالتشبيهات والأوصاف ونحوها، وبالجملة فإن حركات هذا الوزن إنما تجرى على نغمة واحدة في سائر المعانى ، وهذه النغمة تشبه أن تكون حركة الوقار في نفس الإنسان، بخلاف الكامل ، فإن كل ما يحمل من المعانى لا يدل على حركة من حركات النزق في هذه النفوس، فإن كان حماسة كان شديدا ، وإن كان غزلا كان أدخل في باب العتاب ، والارتفاع إلى الشكوى، وإن كان رثاء كان أقرب إلى التذمر والسخط، وإن كان وصفا كان نظرا سريعا ،لا سكون فيه ولا إبطاء ، وقس على ذلك سائر الأوزان...."(397) وإن كانت هذه الرؤية غير صحيحة ، ونقدها غير واحد من الدارسينفي عصرنا ،فالبحر الواحد يمكن أن ينظم على وزنه أغراض شعرية عدة ، هذا ما أوضحه د. محمد غنيمى هلال في الرد على هذا الرأى، واستدل على رأيه من شعر شوقى الذى نظم على وزن البحر الوافر قصائد عدة (في نكبة دمشق وهى حماسية ثورية، وعن المنفي والبعد وطابعها الحنين والقلق،وتوت غنخ آمون وطابعها الحزن والتبرم) (398)

397 - مصـــطفى صـــادق الرافعى: تاريخ آداب اللغة العربية ط2 الإســـتقامة القاهرة عام 1373 هجريا 1954 م، ج3ص13:12.

398 - راجع : د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط دار نهضة مصر عام1973هامش ص469

. ورؤية الرافعى ما هى إلا نسخ لرؤية حازم القرطاجنى في كتابه منهاج البلغاء، حين رأى أن مقاصد الجد كالفخر ونحوه يناسبه البحر الطويل والبسيط، أما المديد والرمل فإنها ملائمة لإظهار الشجو والاكتئاب (399).وقال (حازم) في موضع آخر" ... ولما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ، ويخليها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة ....وإذا قصد في موضع قصدا هزليا ، أو استخفافيا ، وقصد تحقير شىء ، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد ، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم بكل غرض وزنا يليق به ، ولا يتعداه به إلى غيره"(400)-

4-ومما انتهجه هؤلاء النقاد – اقتداء بالقدماء – الموازنات بين الشعراء ، ويعد الشيخ المرصفي خير من يمثل هذا الاتجاه ، وقد قامت موازنته بين الشعراء على دراسة الأسس الفنية القديمة ، نقد الأساليب من حيث ديباجة الشعر ،وحسن العبارة ، وسلاسة الكلام، وعذوبة اللفظ ،والخلومن التعقيد ، هذاالمنهج رأيناه في موازنة الآمدى بين البحترى وأبى تمام،حتى أنه يقول "

399 - راجع : حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،.ص205.

400- م.نفسه ص266.

وإنما تبقى الشبهةفي ترتيب الحال من البحترى ، وأبي تمام ، وابن الرومى وغيره من أهل زمانه، ونقدمه بحسن عبارته وسلاسة كلامه،وعذوبة ألفاظه،وقلة تعتقد قوله ..."(401) وعلى هذه المعايير وازن بين قصيدة البارودى التى يقول في مطلعها:

تلاهيت إلا ما يجن ضمير   وداريت إلا ما ينم زفير

وبين قصيدة أبي نواس التى مدح فيها الخصيب ،والتى يقول فيها:

أجارة بيتينا أبوك غيور   وميسور ما يرجى لديك عسير

وقد اتصفت هذه الموازنة بالاعتماد على المعايير الفنية السابقة ، دون اللجوء إلى معايير أخرى خارجة عن النص الأدبي ويبدأ – بطريقة مدرسية – بشرح الأبيات ، وتوضيح أفكارها الرئيسة ، والمعانى التى تضمنتها هذه الأبيات ،وهاتان القصيدتان –

401- الشيخ حسين المرصفى : الوسيلة الأدبية 458/2.

كما يرى في معانيهما- تعكس الرحلة لكسب المال، كى يفوز برضاء المحبوبة .....ثم ينتقل إلى الحديث عن حسن التخلص وضرورته، لأن ذلك الانقطاع بين الأغراض يؤدى إلى ما يسمى بطفرة الشعر(402).وقد عنى المرصفي في هذه القصيدة بالنقد اللغوى للقصيدة ، وعرض للسرقات فيها ، وبعد أن عرض المرصفي للخصائص الفنية للصياغة عند أبى نواس، وكشف عن المعانى المطروقة في قصيدته ، والأفكار التى احتوت عليها ، انتقل إلى قصيدة البارودى التى يعارض فيها أبا نواس ،وبعد تحليلها ، عرض لتلاقى الأفكار ،والتشابه بين الشاعرين ، ثم أشار إلى ما توافر في قصيدة البارودى، ولم يتوافر في قصيدة أبى نواس ، ألا وهى فكرة الوحدة الفنية بالمفهوم الحديث(403). وعلى الرغم من اعترافه بأن الموازنة لا تكون إلا بين شاعرين ، من زمن واحد، أو اتفقا في اتجاه واحد ، و في منزلة متساوية في خبرتهما في معرفة أسرار العربية ، والوقوف على خصائصها، رغم ذلك لا نرى مبررا لهذه الموازنات التى دارت في كتابه الوسيلة الأدبية ، بين البارودى وأبى نواس في القصيدة السابقة، وكالتى بين البارودى وبين أبى فراس الحمدانى ، والشريف الرضى ،

---

402 - راجع: م. نفسه 2/475:480.

403 - راجع: م . نفسه ص2/477.

لانجد قاسما مشتركا بين هذه القصائد إلا معارضة البارودى لهؤلاء الشعراء، وقد التزم بالقواعد الفنية القديمةالتى مثلتها قواعد عمود الشعر،التى ذكرناها من قبل.اتفق الشيخ حمزة فتح الله مع المرصفي ، في رؤيته في الموازنات ،وفي اتباع المنهج الفنى الذى اتخذ من قواعد عمود الشعر معايير فنية في موازناته ، في القصائد التى تتفق في الموضوع ،والمعانى المتقاربة ، فقام بموازنة بين المتنبى وأبي تمام والبحترى في وصف الشيب، يقول المتنبى:

ضيف ألمّ برأسى غير محتشم   والسيف أحسن فعلا منه باللمم

أبعد بعدت بياضــــــــــــــــا له   لأنت أسود في عينى من الظلم

وبين قول البحترى في منعى البيت الأول :

وددت بياض السيف يوم لقيتنى مكان بياض الشيب منه بمفرقى

وقول أبى تمام في معنى البيت الثانى:

له منظر في العين أبيض ناصع ولكنه في القلب أسود أسفع

وقد اتبع - كالمرصفي - منهجا فنيا في دراسته هذه الأبيات في الموازنة والمفاضلة بين الشعراء، واعتمد على قواعد عمود الشعر ، ولجأ إلى التحليل اللغوى لمعرفة معانى ودلالات الكلمات، كوسيلة للمقارنة والمفاضلة بعد ذلك ،فرأى أن بيتى أبى الوليد البحترى ، وبيت أبى تمام أفضل من بيتى المتنبى ،ثم علل لحكمه ، لأن المتنبى جعل الشيب ضيفا حل به فجأة غير محتشم،وأن السيف أحسن منه فعلا باللمم ، ومعلوم أن الضيف لايدوم في إقامته ، هذا بخلاف الشيب الذى إقامته دائمة،أما بيت الوليد فإنه يمتاز بالتصريح بودادة السيف وكونه في مفرقه وهو أحكم من قوله باللمم لأن وقعه بالمفرق أشد ، هذا فضلا عن قوله يوم لقيتنى لأن لقاء الغوالى إياه على هذه الحالة

مما يزيد هـ تحسرا،وعن المناسبة بين قوله بياض السيف وبياض الشيب ، وكذا قول حبيب له منظر آخر ..أقرب إلى الصدق من قول المتنبى لأنت أسود...ثم أورد أبياتا لشعراء آخرين من قبيلها أو ضدها...إلخ(404).وإذا تقارب البيتان في الجودة ، يلجأ إلى الذوق للفصل في أيهما أفضل ، بل ويترك للقارىء الحرية أن يقول رأيه تبعا لذوقه ، وهذا يذكرنا بقول الآمدى تاركا الحرية للقارىء في تفضيل البحترى ، أو أبي تمام " فإن كنت ...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك ،وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق فالبحترى أشعر عندك....وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على غير ذلك ، فأبوتمام عندك أشعر لا محالة"(405) ولم يقارن المرصفي وحمزة فتح الله بين الشعراء في العصر الحديث ، ولكنهما دارت موازنتهم بين الشعراء في العصور السابقة ، أو بين قصائد لشعراء في العصر الحديث عارضوا شعراء قدماء، وقد انتهج الرافعى هذا النهج في موازنته بين العقاد، وبين من أخذ منهم ، والتزم بالمنهج النقدى القديم ،الذى يقوم على الأصول اللغوية ، فمثلا يقول عن قول العقاد:

---

404 - راجع :حمزة فتح الله : المواهب الفتحية 126:121/2، نقلا عن د. عدنان حسين قاسم :العناصر التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص384:385.

405 - الآمدى: الموازنة بين أبى تمام والبحترى ج1/ص3.

بينما يرى ينتش أثوابه غيظا كمن أخرج عن طوره

إذا به يضحك مستبشرا مصفقا كالديك في طفره

يقول " يريد من ينتش أثوابه أنه يجذبها ، وقد يصح هذا على تأويل ، ولكنك ترى القاموس يعرف النتاش(جمع ناتش) فيقول النتاش السفل(جمع سفلة)(406) واستهجن – لمنافة الذوق – أن يقرن العذاب بالجنة ، وقد سمى الحب (الجحيم الجديدة) في قول العقاد:

وتولى فيها عذاب المحبيـــن بلاغ المنى من الأحباب

ليس غسلينهم سوى الشهد ممنوعـــــــــــا على قرب ورده في الرضاب

وقد فضل الرافعى قول البحترى:

---

406 - راجع :حمزة فتح الله : المواهب الفتحية 2/ 139:123 نقلا عن د. عدنان حسين قاسم :العناصر التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص386

وجنة حسن عذبتنا بحسنها وما خلت أنا بالجنان نعذب

وذهب الرافعى إلى أن ذوق العقاد سخيف ، ثم قال : تأمل ذوق ...الذى سمى رضاب الحبيبة غسلينا(407) وهكذا نجد المقارنات في النقد الكلاسيكى تعتمد على قواعد النقد العربى القديم ، وتدور في فلكه ، وتحتكم إلى الذوق في التمييز والحكم .

-5-لم تقتصر هذه المعايير الجمالية في نقد الشعر على النقاد الكلاسيكيين فقط، بل نجد ناقدا تقدميا كطه حسين يلتزم بهذه المقاييس الفنية ، ، فمثلا يقول في نقده لإبراهيم ناجى في ديوانه وراء الغمام " كان الشاعر موفقا فيما قصد إليه من المعانى ، موفقا فيما اصطنع من الألفاظ، وموفقا فيما اتخذ من الأساليب ،معانيه جيدة تصل أحيانا من الروعة ، وإن كانت تنتهى إلى الابتذال ، وألفاظه جيدة قد يعظم حظها من المتانة والرصانة ، وقد تكره أذن السامع على الالتفات والإعجاب والشعور بهذه اللذة الموسيقية ، التى يشعر بها الناس أحيانا بآذانها ، وإن لم تصل إلى عقولهم "(408)

407- راجع : مصطفى صادق الرافعى: على السفود ط دار العصور سنة 1348هجريا 1930 م ص46.
408 - راجع:د. طه حسين : حديث الأربعاء ط . دار المعارف د. ت 156:151/3.

ويتحدث عن استقامة المعنى من خلال غربلته للألفاظ ، وسقوطه في عدم الحرص في أداء الكلمات لمعناها ، يقول فالناظر إلى قول الشاعر " تخطر والأنظار تحدو الركاب" فكيف تخطر على حين أنها راكبة ؟! ولنلاحظ أن كل شيء بعد هذا تصريح في أنها كانت ماشية ، إنما أراد الشاعر أن يقول إنها تخطر والأنظار تتبعها، فجاء بكلمة الركاب هذه ليقيم بها الوزن والقافية ،حتى إذا بلغ مأربه منها نسيها نسيانا تاما ، ومشى مع صاحبته الماشية ،وهو في قصيدة أخرى يقول "ورسى رحلى على أرض الوطن "والرحل لا يرسو ، وإنما يحط ،وقد حطه الشاعر نفسه في مكان آخر ، إنما ترسوالسفن ، وأظن الملاح التائه يعرف ذلك ، وإن كانت سفينته لا ترسو ..."(409) وعاب (طه حسين) على إيليا أبي ماضى فساد بعض المعنى في قوله:

كلّما أفرغت كأسى   زدت في كأسى دنّا

واعتبر المعنى الذى قصد معنى فاسدا لا يستقيم ، لأن الكأس جزء ضئيل من الدّن ، وتساءل كيف يمكن أن يزاد الدّن في الكأس ، وما قصده إيليا أن كأسه لا ينقصه شرب أو استهلاك إنّما يفيض ويطفح كلّما مجّه واستسقاه.

409 - د.طه حسين : ألوان ط. دار المعارف ط2 د. ت ص17:16.

وكما عاب عليه فساد معناه، عاب عليه كذلك تعقيد معانيه والتواء ألفاظه في مثل قوله:

كلّ نور غير نو   ر مرّ بالأعين سنى

وهو يريد أن يقول : إنّ النّور ظلمة إذا لم تره العين ، فتعقيد المعنى والتواء اللفظ " جعل من العسير جدا على قارئه أن يصغى إليه، مهما يتكلّف من الجهدفي إجابته إلى هذا الإصغاء"(410) ومن المقاييس الفنية في نقد الشعر عند د.طه حسين جمال الوزن والقافية ، يقول " وإذن فنحن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذى يقصد به إلى الجمال الفنى"(411) وأطال في دراسته لديوان (الجداول)لإيليا أبي ماضى للوزن والقافيةفي هذا الديوان ، واعتمد على قواعد الوزن والقافية التى جمعها الخليل وتلاميذه ، يقول" فالشاعر لايحفل بالموسيقى ،لا في وزنه ، ولا في قافيته، ولا في ألفاظه، ولعل أوزان الشعر تختلط عليه أحيانا ، فيلائم بينها ملائمة لا تستقيم ، فقصيدة الطين لتى كنا نثنى عليها منذ حين ، على معانيها ، وحسن تصويرها للمساواة ، من أردء الشعر العربى قافية ،وأنبأه عن السمع والذوق،

---

410 - د. طه حسين : حديث الأربعاء197/3.

411 - د. طه حسين:فى الأدب الجاهلى ط 10. دار المعارف بمصر د. ت ص313.

ولعل عنوانها كان يحتاج إلى شيء من الذوق ،ولكن انظر إلى مطلع القصيدة:

نسى الطين ساعة أنه طي ن حقير فصال تيها وعربد

فهو - كما ترى - قد اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة، وسكون الدال ثقيل ينقطع عنده النفس، فإذا طال وتكرر في قصيدة غير قصيرة ، ضاق بها السامع ضيقا شديدا،ولكن الشاعر يضيف إلى هذا الثقل الطبيعى أثقالا أخرى، فانظر إليه كيف يضيف سكونا إلى سكون ، وانقطاع نفس إلى انقطاع نفس ، في هذا البيت:

لك في عالم النهار أمان ورؤى والظلام فوقك ممتد

فهذه الدال المدغمة لا تطاق،وأنت إن خففت الإدغام ،أفسدت اللغة إفسادا بغيضا ، وانظر إلى هذا البيت أيضا:

أنت مثلى من الثرى وإليه فلماذا يا صاحبى التيه والصد

فالصد هنا "كممتد" هناك ، ولكن قصر الكلمة هنا يزيدها ثقلا إلى قلها(412).

ويعقد مقارنة بين استخدام الشاعر لحرف الروى (الدال) في هذه القصيدة، وقصائد تراثية أخرى ، كقصيدة الحطيئة التى في افتتاحها : ألا طرقتنا بعد ما هجعوا هند ، ويرى أنها أمتن القوافي وأرصنها، وكذلك قصيدة طرفة بن العبد : لخولة أطلال ببرقة ثهمد، والقافية في مرثية دريد بن الصمة لأخيه:أرث جديد الحبل من أم معبد ، والقافية في مدح البحترى للمتوكل : لج هذا الحبيب في الهجر جدّ.وعاب عليه المزج بين البحور (كمزجه بين بحرى الرجز ، والهزج)في قصيدته المجنون ، ثم اختلط عليه الأمر بين الهزج ومجزوء الكامل (413).

وأنكر طه حسين على الشاعر أن يكون أسيرا للقافية، مقيّدا بها ،مكرها عليها ،فنقد قول ناجى :

فرأيت فيما أبصرت عينى ملهى أعدّ ليبهج النّاسا

412 - راجع : د. طه حسين:حديث الأربعاء ج3ص198:199.
413 - راجع: م. نفسه ج2 ص199:200.

بقوله: الشطر الثانى كلّه على هذه الجملة لا معنى له ، ولا امتياز فيه ...ولكنّه أراد أن يقيم الوزن فأكره على هذه الجملة إكراها ، وأراد أن يقيم الوزن والقافية فأكره على قوله: أعدّ ليبهج النّاسا ، فالملهى لا يعدّ لشىء آخر ، ولكنّ النّاس كلمة تلائم الأجناس ....وتعقد معها شيئا من النظام ، فاحتال الشاعر لهذه الكلمة حتى جعلها قافية..."(414) وقد عاب على الشاعر – أيضا – الخروج على القواعد النحوية للغة العربية ، وقد مثل لرأيه بهذه الأبيات :

ما بالك منكمشا كمدا قم نلعب في فىء الشجر

ونهز الأغصن والعمدا ونزود الطير عن الثمر

414 - م. نفسه ج3 ص199.

أو نصنع خيلا من قصب أوطيارات من ورق

ومدى وسيوفا من خشب ونجول ونركض في الطرق

وعلق على هذه الأبيات بقوله" فكلّ هذه الأفعال قد وقعت في جواب الأمر ، ومن حقّها أن تجزم ....ولكنّه جزم حين استقام الوزن على الجزم ، ورفع حين استقام الوزن على الرفع ،فأخضع النحو للعروض"(415)

-6- قد ورث النقد في النصف الأول من القرن العشرين كثيرا من ملامح النقد العربي القديم،في الرؤية وتناول القضايا، فأثار النقاد قضية اللفظ والمعنى، وانقسموا مثلما انقسم النقاد القدماء إلى ثلاث طوائف ، منهم من قدم اللفظ ، ومنهم من قدم المعنى ، ومنهم من لم يقدم كليهما (اللفظ والمعنى) على الآخر ، فجمال اللفظ لايكتمل إلا بجمال المعنى ، والعكس ، نجد هذا التصور في عصرنا ، فبعضهم يرى ميزة الشعر في ديباجته وألفاظه،

415 - م. نفسه ص200.

ولم يكترث بمعانيه،فالشعر - عند عبد العزيز البشرى - صنعة مزخرفة الديباجة ، وحلية محكمة القافية ، ويرى كالجاحظ" أن جلال الشعر وبهاءه ليسا في التعلق بدقائق المعانى ، وأن أدق المعانى وأجلّها قد تقع للدهماء ، في حوارهم ومنازع كلامهم ، أما إشراق الديباجة، ونصاعة القول وتلاحم النسيج ورصانة القافية فذلك الشعر"(416) ومنهم من كان من أنصار المعانى ، وعنده الألفاظ خدم للمعانى ومطية لها ، يجب أن تندثر معالمها وتتلاشى إذا ما ظهر المعنى إلى الوجود ، والفن عنده – والشعر أحد أبوابه – هو المعنى المجرد ، وليس الشكل الملموس ، والجمال " لا يقوم بالأشكال المفرغة من المعانى ، ولا يتجلّى للحسّ وحده دون القريحة، بل الشكل الجميل هو أداة المعنى إلى الظهور ،وشأنه أن يتلاشى ساعة يبرزلك معناه ، وأن ينسيك نفسه كلّ النسيان حين يخلص بك إلى ذلك المعنى المجرّد..."(417) والفريق الثالث ، يرى أن اللفظ والمعنى يتلاحمان ، ورأت أن تمام الأدب في تآلف معانيه وألفاظه ، وسلامة المعنى عندها بسلامة اللفظ ...ومن هذه الفئة ، طه حسين ،

---

416 - د. كمال نشـــأت : أبو شـــادى وحركة التجديد فى الشـــعر العربى الحديث ط دار الكاتب العربى القاهرة عام 1967ص221. وكلام الجاحظ إنما الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير

417 - عباس محمود العقاد: مراجعات فى الآداب والفنون ط1 دار الكتاب العربى بيروت عام 1966ص43.

حيث قال" إن أجمل المعانى وأروعها يفسد أقبح الفساد ، إذا لم يؤدّ في لفظ مستقيم جميل ...."(418) ومن ظلال القيم الفنية التراثية في النقد العربى الحديث في نصف القرن الأول من القرن العشرين ، المفاضلات والموازنات ، التى لم تقم على أساس مقابلة شعر بشعر ، أو شاعر بشاعر، بل بنيت على أساس مفهوم الشعر وغايته وهدفه من الحياة ، ونهج الشاعر في شعره ، فعند طه حسين ليس بأديب ذلك الذى يتخذ من أدبه وسيلة إلى الحياة ، وإلى حياة لا تمتاز بالاستقلال ، بل الأديب من عاش لأدبه، فمن مفاضلاته بين (حافظ وشوقى والمنفلوطى) من جهة وبين (العقاد والمازنى وهيكل من جهة ثانية ، يفضل الأدباء الآخرين ، يقول " الأدباء الثلاثة الأولون لا يعيشون لأدبهم ، وإنّما يعيشون بأدبهم "(419) ومن الموازنات الأحكام العامة التى أطلقها بعضهم على الشعراء ، كتلك التى وجدناها في عصور خلت من عصور النقد العربى عند العرب ، من ذلك الحكم المأثور عن الشاعر إسماعيل صبرى وقوله :" شوقى ينظم ....وحافظ يبنى ....ومطران يبتدع "(420)

---

418 - د. طه حسين : حديث الأربعاء ج3ص155.
419 - أنور الجندى : نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر ص11.
420 - د. جمال الدين الرمادى : خليل مطران شاعر الأقطار العربية ، ط دار المعارف د. ت ص348.

يذكرنا بحكم القدماء على جرير والفرزدق في شعرهما فقالوا " جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت في صخر " وقالوا " الفرزدق أشعر خاصة ، وجرير أشعر عامة " ورد الأخطل على من حكّمه في تصنيف الثلاثة الفحول في عصره (هو وجرير والفرزدق) فقال " أنا أمدحهم للملوك ، وأنعتهم للخمر والحمر ، أى النساء ، وأما جرير فأنسبنا ، وأما الفرزدق فأفخرنا "(421)

ولم تخل موازناتهم من أسس فنية ، وإن لعب الذوق والهوى دورا في الحكم ، وهذه سلبية من سلبيات النقد ، من هذه الموازنات الموازنة التى أقامها طه حسين بين الشاعر المهندس على محمود طه والشاعر الطبيب إبراهيم ناجى ، وخلص إلى القول " الأستاذ على محمود طه مهيّأ لأن يكون جبّارا ، إن عنى بفنــّه ، وفرغ له وجدّ في طلب الإجادة والإتقان ، أما الدكتور إبراهيم ناجى فمهيّأ لأن يكون هذا الشاعر الوديع الذى لا يتعبنا ويعنينا ، ولا يكلّفنا فوق ما نطيق من المشقّة والجهد....صوته يرنّ في آذاننا ونفوسنا رنينا حلوا ، على حين يدوى صوت صاحبه (على محمود طه) في آذاننا ونفوسنا دويّا ،يخرجنا عن أطوارنا "(422)

421 - راجع : د . خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب . ص85.
422 - د. طه حسين : حديث الأربعاء ج3 ص152.

وإن تأثر طه حسين بالموازنات - بين شعر الشعراء - في تراثنا القديم ، ولكنه لم يفعل مثل المرصفي ، وحمزة فتح الله ، في حصر الموازنة على الديباجة الأسلوبية ، من حيث رقة الأسلوب وخشونته ، ومن حيث السهولة والصعوبة وما لى ذلك ، فقدجعل مجال الموازنة في الصور والأخيلة ، والموسيقى والمعانى والأساليب ، فوسع دائرة النقد الفنى . من القصائد التى وازن فيها طه حسين بين الشعراء ، موازنته بين قصيدة أبى تمام في مدح المعتصم بعد فتح عمورية ، وبين قصيدة أحمد شوقى في انتصار الترك على أعدائهم ...وهاتان القصيدتان تتفقان في الوزن (البسيط) وحرف الروى (الباء المكسورة) تبدأ قصيدة أبى تمام بقوله:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحدّ بين الجدّ واللعب

وتبدأ قصيدة شوقى بقوله:

الله أكبر كم في الفتح من عجب   يا خالد الترك جدد خالد العـــرب

فوازن بين المعانى في القصيدتين ، في تشبيه هاتين الواقعتين بيوم بدر ، لمكانتهما عند المسلمين ، وقد أخطأ شوقى – كما يرى طه حسين - في اختلاسه هذا التشبيه ، فالمعتصم كان يقاتل من أجل إعلاء كلمة الله ، ومصطفي كمال (التركى) كان يقاتل من أجل الوطن ،لا من أجل الدين، ولم يكن مصطفي كمال خليفة ، بل كان خارجا عن الخليفة، وهنا يستخدم طه حسين المقياس العقلى . ومن المعايير النقدية القديمة التى استخدمها طه حسين تفضيله الإيجاز ،في تشكيل الصورة ، لذا يفضل الصورة الفنية – هنا – عند أبى تمام عن شوقى ، لأن أبا تمام صاغها في بيتين ، أما شوقى فصاغها في عدة أبيات ، وفضل – أيضا – في هذه الصورة المشاكلة بين الألفاظ والمعانى ، فقد جعل أبو تمام اللفظ على قدر المعنى، على خلاف شوقى الذى كثرت الألفاظ وقلت المعانى ، ومن نقده لشوقى – أيضا- التكلف في البديع ، حتى أنه يعلق على قول شوقى:

**ما كان ماء "سقاريا" سوى سقر		طغت فأغرقت الإغريق في اللهب**

...فما اضطرار شوقى إليه لولا التقليد السخيف ...

وجاوز الحد في نقده التأثرى المبنى على الذوق في تفضيله بيت أبى تمام :

**حتى كأن جلابيب الدجى رغبت		عن لونها أو كأن الشمس لم تغب**

رأى أن هذا البيت يزن شعر شوقى .(423). ممن احتفظ به النقد في بداية القرن العشرين من النقد القديم – أيضا - إطلاقهم الألقاب على الشعراء قديما، فأطلق القدماء الألقاب على المهلهل لأنه أول من هلهل الشعر ، والنابغة لأنه نبغ في الشعر كبيرا ، والمرقش لتزيينه شعره ...إلخ.لقد أطلق النقاد المحدثون على الشعراء ألقابا ليس لها مبرر علمى مقنع ، وجاءت هذه الألقاب منطلقا من بيئة الشاعر ، أو محل مولده وإقامته من غير دراسة وبحث لشعره ، أو مقارنة بشعر غيره من الشعراء ،

423 - د. طه حسن : حافظ وشوقى ط .دار المعارف د. ت ص41 وما بعدها .

فأطلقوا على شوقى (أمير الشعراء) وعلى حافظ (شاعر النيل) لأنه ولد في باخرة كانت راسية على النيل ، وأطلقوا على مطران (شاعر القطرين)لأنه ولد في لبنان ، وعاش في مصر. فهذه الألقاب لوجاءت بعد تمحص وغربلة لشعراء العربية لكانت أحكاما فنية ، هذه ما نجده - بعد ذلك - في إطلاق الألقاب على بعض الشعراء لمبرر فنى ، من ذلك لقب (الشاعر القروى)الذى أطلق على رشيد سليم الخورى ، لما في شعره من مسحة قروية طغت عليه، فسامته بميسمها ، ولقبوا بشارة عبد الله الخوربـ (الأخطل الصغير) لما في شعره من مواصفات ومزايا جمعته بالأخطل الكبير (غياث بن غوث) الشاعر الأموى .(424).

2- آليات حداثية في نقد الشعر عند جماعة الديوان:

مر بنا أن البارودي قام ببعث حركة الشعر ، بالاحتذاء بنماذج الشعر القديم، حيث روعة الديباجة ، وسلاسة الألفاظ ، والخيال القريب المرتبط بالواقع والبيئة العربية ، ، واستقلال البيت الشعرى في معناه ، وتكوين القصيدة من أكثر من غرض شعرى ....إلخ

424 - راجع : د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب ص132.

،هذه معايير جمالية تمتلث في إبراز الجانب البياني في الشعر بشكل واضح، والاعتماد عليه أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال ، عند أصحاب مدرسة الإحياء والبعث للشعر، واتخذ الشعراء أصحاب هذا الاتجاه البياني المحافظ على حد تعبير د. أحمد هيكل من المعاني القديمة والألفاظ والصور القديمة ، جعلوا من كل هذا رمزاً على صور جديدة وتعبيراً عن معان حديثة ،وهو في ذلك صادق غالباً .. ذلك لأن هذا العصر كان مشدود الوجدان إلى الماضي العربي العظيم ، وإلى تراثه الجيد المشرق (425). من الشائع القول أن المادة المتخذة موضوعا للدراسة هى التى تحدد المنهج وتقتضيه، كما أن المنهج يتيح تفكيك المادة وإعادة تشكيلها في فضاء من العلاقات غير فضاء علاقاتها الأصلى ، مهيئا بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظر إليها ، ويقول محمدعابد الجابرى في مداخلة له عنوانها (التراث في الأدب والعلوم الإنسانية) إن المنهج ليس بريئا ، فبقدر ما يصنعه موضوعه يصنع هو كذلك موضوعه ، بحكم أنه فعل شك وإجابة عن سؤال ، وهذا ما يؤكده أكثر من منظر معنى بموضوع المنهج ، وإن كان ذلك بطرق مختلفة(426)

---

425 - راجع د . أحمد هيكل :تطور الأدب الحديث فى مصر.ص 62 ، 63.

426 - راجع : محمد ناصر العجيمى :المناهج المبتورة فى قراءة التراث الشعرى (البنيوية نموذجا)مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع فبراير عام 1991 ص 118.

فمعايير الشعر العربي – في نماذجه المشرقة – هي المعايير الجمالية لمدرسة الإحياء والبعث، وأصبحت هذه المعايير قواعد فنية لتقييم النتاج الشعرى لهؤلاءعند المرصفي ، وحمزة فتح الله ، والرافعى ، بل وعند طه حسين في كثير من أعماله النقدية ، وقد اتخذ هؤلاء النقاد المعايير النقدية القديمة أسسا فنية، ويذكر للشعراء الذين جاءوا بعد البارودي في إسهامهم في تطور حركة الشعر ، وفي إرساء معايير جمالية لمدرسة الإحياء ، وبعث القديم قد جوّدوا التعبير الشعري ، ووصلوا به إلى الغاية من حلاوة الموسيقى ، وروعة البيان ، وإشراق الصياغة(427)حدث – بعد ذلك – تطور في حركة الشعر العربي تجاوزاً للمعايير الجمالية السابقة ، التي لم تعد متماشية مع روح العصر، وسارت حركة التجديد في أكثر من مدرسة شعرية ، نذكر منها مدرسة الديوان ، والمدرسة الرومانسية سواء في الوطن العربي:المتمثلة في (جماعة أبولو) أو في المهاجرالأمريكية (الشمالية والجنوبية).

تمثلت جماعة الديوان المعايير الفنية للشعر كالآتي :

1- الشعر تعبير عن النفس الإنسانية .

2- الشعر وجدانى لأنه يعبر تعبيراً صادقاً عن مشاعر صاحبه .

427- د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ص 43 .

3- القصيدة وحدة نفسية ، يتحقق من خلالها الوحدة العضوية.

4 – التنوع في الأوزان ، والتحرر من نظام القافية .

وجاءت معاييرهم النقدية متسقة مع رؤيتهم الفنية ، حيث زاوجوا بين الشعر والنقد وظهرت جماعة الديوان (مكونة من العقاد ، والمازنى ، وعبد الرحمن شكرى) كحركة شعرية نقدية ،وخاصة العقاد والمازنى اللذين ألفا كتاب الديوان معا ونشرا الجزء الأول عام 1921م ، فنقدوا (شوقى) باعتباره رأس حركة الإحياء والبعث ، ونقدوه بافتقاد شعره لهذه المعايير الجمالية التى ارتضاه ذوقهم .أما من المعيار النقدى الأول يقول العقاد " ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح .. بل الشعر حقيقة الحقائق .. لب الألباب .. وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين على لسانها "(428) وقريب من هذا المعنى يقول المازني " الصدق في الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتها أبلغ في التأثير وأنجح ، وليس بشعر ما لم يعبر عن عاطفةأو يثيرها ، وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح والإحاطة في التبيين ، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال"(429)

---

428 - العقاد : مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى لآلى الفكر ط دار المعارف عام 1992 ص 97 .

429 - د حلمى بدير : الشعر المترجم وحركة التجديد فى الشعر الحديث ط دار المعارف عام 1992 ص 90 نقلاً عن الشعر غايته ووسائله للمازنى ص 19 .

وقال العقاد موجها الكلام إلى شوقى" اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها،ويحصى أشكالها وألوانها،وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ،وإنما مزيته أن يكشف لك لبابه وصلة الحياة به،وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همّهم أن يتعاطفوا ،ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء"(430) وألح العقاد على فكرة النفس الإنسانية وعلاقتها بالشعر ، فيقول" وإذا اتجه الشاعر العظيم إلى الحياة ، وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف ، والدوافع والصلات والفواصل ، فهو الذى يسمعك أصداء النفس الآدمية ، فأنت تقول إذ تراها :نعم هذه هى النفس الآدمية بعنها ، وتصيح: ياعجبا ،إنها لهى الحياة كما عهدتها"(431) وفي حديثه عن ابن الرومى يؤكد لرؤيته هذه ، فيقول" إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءا من حياته...وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واضحا، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ... وموضوع شعره هو موضوع حياته"(432)

---

430 - العقاد والمازنى : الديوان فى النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب ط 4 عام 1997 ج1 ص16.
431 - محمد خليفة التونسى: فصول من النقد عند العقاد ط مكتبة الخانجى بالقاهرة د.ت ص74.
432 - العقاد : ابن الرومى حياته من شعره ، ط . دار الهلال العدد 214يناير 1969ص4.

وأعلى العقاد من شأن الشاعر الملهم ، فيقول إذا اتجه الشاعر العظيم إلى الطبيعة ، فهو الذى يسمعك الخليقة الأولى ، منقولة في لفظ السموات والأرض ، منظومة في لحن ، ويبثك من ..... نبضات أغوارها ، وصرخات أفلاكها ،يستوعب ذلك كله ألغازا مبهمة ، ثم يرسله من أطره المتوهج الصهار أرواحا هائمة،وشياطين حائمة ، وهويكتب لك بهروغليفية كل ما في معجم الطبيعة من الكلمات والرموز"(433) ورأى شكرى أن الشاعر من أشعرك ، وجعلك تحس عواطف الناس إحساسا شديدا (مقدمة الجزء الخامس ص209) ورأى المازنى أن الشاعر من يشعر ويشعر وأن الشعر : صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ، ويطيف بها ويجرى حولها ،وعنده- أيضا – أن الأدب الحق هو الذى يصور وجدان صاحبه وأحاسيسه في صدق (434). يقول المازنى" الشعر ليس إلا مرآة الحقائق العصرية ، لأن الشاعر لا قبل له بالخلاص من عصره ، والفكاك من زمنه،ولا قدرة له على النظر أبعد مما وراء ذلك بكثير ، فحكمته حكمة عصره، وروحه روح عصره ، على أنه ما هو الحق؟

433- العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة ص205.

434 - راجع : د. محمود حامد شوكت ود. محمد رجاء عيد : مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر الناشر دار الفكر العربى القاهرة د. ت ص44.

وكيف يوصف بأنه أبدى؟ وما هو مقياسه؟ ألا ترى أن يقين اليوم قد يصير شك الغد؟ فأنى للشاعر أن يصل إلى هذه الحقائق الأبدية ؟ إنه لا أبدية فيما نعلم إلا عواطف الإنسان، وما يدرينا لعل هذه أيضا يعتريها الشك من هذا الجانب أو ذاك ، ولكنه لا أبدى إلا هذه"(435) فالشعر يعبر عن القيم والمعانى الإنسانية ، وليس تسجيلا لمجريات الواقع في صورة من النظم الساذج .

أما عن المعيارالنقدى الثانى(الشعر تجربة وجدانية)فقال عبد الرحمن شكرى:

ألا يا طائر الفردوس　　　إن الشعر وجدان

لقد رفض هؤلاء تعريف الشعر قديما (كلام موزون مقفي دال على معنى) فالشعر عند المازنى " خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ، ويصيب متنفسا ، وهو يردد هذا القول أيضا : تأمل شعورا مترجما ، وقصة مروية ، وخاطرا مجلوا ؟....

435 - المازنى : الشعر وسائله وغاياته ص6.نقلا عن د. د. محمود حامد شوكت ود. محمد رجاء عيد : مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر ص23.

وفي مكان آخر يقول : أليس يكفيكم أن يكون الشعر طابع نظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ، ومظاهر نفسه، سواء أكانت جليلة أم دقيقة ،شريفةأم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ " (436) واتخذ الشعر مفهوما رومانسيا عندهم ، كتعبير عن عواطف صاحبه ،في صورة شائقة ، تهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية ، يقول المازنى : الشعر في أصله فن ذاتى ، يحاول الشاعر أن يرضى نفسه به، إلا أن هذه الحالة ليس للشعر فيها غرض ذاتى، ولا غاية إلا الترفيه عن أعصاب الشاعر ، أو إراحته من ثقل الفكرة التى تتحول إليها العاطفة "(437) وفي تعريف (عبد الرحمن شكرى) للشعر ركز على الجانب الوجدانى فعنده ينبغى " للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية... وينبغى له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة ، من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ،لأن قلب الشاعر مراة الكون فيه يبصر كل عاطفة شريفة فاضلة ، ومن كان ضعيف العواطف ،أتى شعره لا حياة فيه "(438)

436 - المازنى : حصاد الهشيم ط . الدار القومية ، القاهرة عام 1961ص231.
437 -إبراهيم عبد القادر المازنى : مقدمة ديوان المازنى ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام1959 ج2 ص115.
438 - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الجزء الرابع من ديوان شكرى . ط . المعارف بالإسكندرية د.ت ص 288.

يقول شكرى : "والأديب العظيم هو من كانت كلماته كهرباء النفوس،وهوالذى يحرك النفس ، كما يحرك العواد عوده ، فيوقع عليها من الألحان ما تهتاج له قوى النفس في أعماقها ، وهو الذى يجعل لكل عاطفة من عواطف النفس روحا وحياة وشخصية ،والروح ينبغى أن تكون معرضة للتيارات الروحية ، وليست حياة الأديب إلا تيارا من تلك التيارات التى تحرك النفس " (439) وقريب من هذا المعنى يقول المازنى " والصدق في الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتها أبلغ في التأثير وأنجح ، وليس بشعر مالم يعبر عن عاطفة أو يثيرها ، وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح ،والإحاطة في التبيين ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال "(440)

وقد اشترط المازنى في الشعر صدق العاطفة ، فيقول" لا شك أن العاطفة في الشعر هى الأصل ، وذلك لأنه لما كان الشاعر لا يسوق لك الشىء من أجل أنه حقيقة فحسب، بل كما تراه وتحسه روحه ،فقد صار لا بد من لغة حارة مستعارة يترجم بها عنه"(441)

---

439 - الاعترافات ص32 نقلا عن د. محمود حامد شـوكت ود. محمد رجاء عيد : مقومات الشـعر العربى الحديث والمعاصر الناشر دار الفكر العربى القاهرة د. ت ص43.

440 - الشعر غاياته ووسائله المازنى ص 19 نقلا عن د.حلمى بدير الشعر المترجم ص 90.

441 - المازنى : الشعر غاياته ووسائله ص22. نقلا عن د.حلمى بدير الشعر المترجم ص 87.

واتفقوا جميعا على إعلاء مكانة الشاعر ، وتجيء هذه الرؤية امتدادا لرؤية النقاد العرب قديما فقد كان الشاعر يحظى بمكانة كبيرة في نفوسهم، قال ابن سينا "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبى ،فيعتقد قوله، ويصدق حكمه،ويؤمن بكهانته" (442) فجماعة الديوان يتفقون على أن الشعر ترجمان وجدانى لروح صاحبه ، ليستجلى الواقع والحياة ، من خلال عدسته الفنية ،ثم يبث هذه الخواطر في شكل تجليات فنية ،لا في شكل تقرير لغوي. لذا عاب العقاد على شوقى أن شعره ليس تعبيرا عن ذاتيته ونفسه ،وعدّ دلالة الشعر على صاحبه مقياسا نقديا ، ومن عيوب الشعر افتقاده هذا الملمح . ويكاد يردد هؤلاء الثلاثة (العقاد وشكرى والمازنى) كلام الأقدمين ، مع نفث روح العصر في آرائهم ، فالشعر عند المازنى يسمو بالأمة ، لأنه سجل مشاعرها، ويشترط لتحقيق هذه المكانة صدق العاطفة ، لأن العواطف هى القوى المحركة في الحياة ، وهى للشاعر النور والنار،ودلل على رؤيته بشعر العرب في الجاهلية وعصور الإسلام ، إلى أن تطرق الترف والضعف في العصر العباسى ، حيث أولع فيها الشعراء بالعبث ، والمغالطة ، والمغالاة الكاذبة ، والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة (443)

442 - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص124.

443 - راجع :إبراهيم عبد القادر المازنى : ديوان المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام 1959 م ،مقدمة الجزء الثالث ص209:210.

واتفق شكرى مع زميليه في إشادته بمكانة الشاعر وقدراته التنبوئية، التى تكشف أعماق الأشياء ، لا ظواهرها ، يقول" وكل شاعر عبقرى خليق بأن يدعى متنبئا ، أليس يرى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس فتفرى بها أهل القسوة والجهل "(444)والشعر عنده – كما عند العقاد والمازنى – يسعى إلى تصوير الحقيقة ، يقول مثلهما" إن وظيفة الشاعر الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق ، ومن أجل ذلك ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظرة ، غير آخذ وراء المظهر ،مأخذه نور الحق ، فيميز بين المعانى التى تعرفها الأمة ، وأهل الغفلة وبين معانى الحياة التى يوحى بها إليه الأبد "(445) وليس للشعر عنده (شكرى) غاية سوى الإمتاع ، فالشاعر الكبير- عنده -لا يكتفي بإفهام الناس ، بل هو يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منه ، فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفهم بعواطفه ، ولشعر العواطف رنة ونغمة ، لا تجدها في غيره من أصحاب الشعر ، فينبغى للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواصف والمعانى الشعرية ، وينبغى له أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة ، جليلة ... فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة (446)

---

444 - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الجزء الرابع من ديوان عبد الرحمن شكرى . ص227.
445 - م. نفسه ص 228.
446 - راجع: عبد الرحمن شكرى:مقدة الجزء الثالث من ديوانه.ط.المعارف بالإسكندرية عام 1960. ص209.

أما عن المعيار النقدى الثالث (وحدة القصيدة) يقول العقاد " إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيه تصوير خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ،والصور بأجزائها ،واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولايغنى عنه غيره في موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن السمع ، أو القدم عن الكف، أوالقلب عن المعدة ، أو هو كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها ، وفائدتها وهندستها ، لا قوام لفن بغير ذلك "(447) ومن هذا المنطلق هاجم العقاد فكرة أفخر بيت ، وأغزل بيت، وأشجع بيت ، ورأى أن القصيدة بذلك تصبح كأنها "حبات تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها ، هذا أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة "(448) ومن القصائد التى أخذ فيها العقاد عدم تحقق الوحدة العضوية في شعر شوقى قصيدته في رثاء مصطفي كامل ، فقد شبه القصيدة بكومة الرمل ، وأعاد ترتيبها على نحو آخر ، ليتسق بناؤها في وحدة منتظمة ،وقال معقبا على هذه القصيدة "

447 - محمدخليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص79.
448 - م. نفسه نفس الصفحة .

كان أحرى بها أن تسمى أربعة وستين منظومة في كل شيء ، أو في لاشيء ،فاعتبرها أيها القارىء على هذا الترتيب ، ثم خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتا ، لم تزد ولم تنقص ولم تخسر حسنة كانت لها بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقا وأقرب نظما "(449)وسار أعضاء جماعة الديوان على نهج العقاد في هذه الرؤية ، بل وطبقوا هذا عمليا في شعرهم ، وقد نبه عبد الرحمن شكرى على أن تكون القصيدة كلا متكاملا ، لا أبيات منفردة ، يقول " إن قيمة البيت في الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة ، بعيدا عن موضوعها ....ومثل الشاعر الذى لايعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبا واحدا ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نفسه، كذلك ينبغى أن نميز بين جوانب موضوع القصيدة ، وما يستلزمه كل جانب من الخيال"(450)

449 - راجع :عباس محمود العقاد والمازنى : العقاد والمازنى : الديوان فى النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب ط 4 عام 1997 ج 2 ص 45وما بعدها.
450 - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ط المعارف بالإسكندرية عام 1960. ص360.

وهاجم المازنى البيت كوحدة للقصيدة ، ورأى أنه يعجزمن أن ينقل الشعر التمثيلى الذى يقوم على الحوار ،وذلك لأن " البيت من الشعر في القصيدة العربية وحدة تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها ، من حيث التأليف اللفظى ، وتعلق الكلام بعضه ببعض، على معانى النحو ، وليس بربطه بما قبله وبعده من الأبيات – إذا ربطه شىء- إلا المعنى ، وليس كذلك البيت أو السطر في الشعر الغربى "(451)وأعتقد أن هؤلاء النقاد قد تأثروا بالفكر الغربى هذه الفترة ، وساروا على نهج غريب ، يدعو إلى الوحدة المنطقية التى تحكم القصيدة ، لا الوحدة التى تنبثق من داخل القصيدة في تلقائية ، بعيدا عن المنطقية والإحكام العقلى .أما عن المعيار النقدى الرابع (التنوع في الأوزان والتحرر من نظام القافية) فقد دعوا إلى التنوع في الأوزان الشعرية داخل القصيدة الواحدة ، والتحرر من القافية الموحدة ،يقول العقاد عن تنوع الأوزان في القصيدة " ففي وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات ، فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات، وكلما دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة ، تريح الأذن من ملالة التكرار"(452)

---

451 - إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم ط دار الشعب عام 1969م ،ص28.
452 - محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص310.

ولم يكن العقاد أول الداعين إلى هذا الرأى في تنوع البحور في القصيدة الواحدة ، بل سبقه في ذلك شعراء الموشحات الأندلسية، وتحمس العقاد لتنوع القافية ، وعدم الالتزام بحرف الروى ، فأشاد بشكرى لتحرره من القافية ولجوئه إلى القافية المرسلة ، في كثير من قصائده مثل قصيدة نابليون والساحر المصرى ، وقصيدة واقعة أبي قير ، وقصيدة الجنة الخراب ، وقصيدة عتاب الملك حجر ، وعلق على هذا التجديد في نظام القافية ، عند عبد الرحمن شكرى ، في مقدمته للجزء الأول من ديوان المازنى فقال " ولقد رأى القرّاء بالأمس في ديوان شكرى مثالا من القافيتين المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول إن هذا المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد "(453)و يقصد بالقافية المرسلة التحرر من الالتزام بتكرار حرف الروى ، فالعقاد لا يدعو إلى إلغاء القافية ، ولكنه دعا إلى التحرر من قيودها في الالتزام بحرف الروى ،لأن " انتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ ، ويحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه ، ويلوى به ليا ، يقبضه ويؤذيه "(454)

---

453 - عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة .القاهرة عام 1924 ص280.
454 - محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص309.

وقد وضع حلا لموضوع القافية ، يقوم على عدم إلغائها ، وفي الوقت نفسه يتجاوز سلبياتها المخلة التى تحد من انطلاق الشاعر، أو ترغمه على التكلف بالإتيان بألفاظ لا تفيد المعنى ، بقدر ما هى كم لفظى لإكمال البيت الشعرى ، واقترح الازدواج والتسميط مع الالتزام بالوزن الشعرى ، يقول "...إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، وربما زاد هذا التصرف في متعتنا الموسيقية بالقافية، ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء،فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تكررعليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ،فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف"(455) وأعتقد أن العقاد هنا أفاد من تنويع القافية في تراثنا العربى عن طريق الشعر المزدوج ، والمربعات ، والمخمسات، والمسمطات، والموشحات ،وفي الوقت نفسه أفاد من الاطلاع على الشعر الغربى الذى لا يلزم الشاعر نفسه بالطريقة التى عاهدناها في شعرنا العربى ،وكان العقاد ملما باللغة الإنجليزية ،فاطلع على شعر الغرب ، بل وترجم لبعضهم ،

455 - محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص311.

فقد ترجم (العقاد لشكسبير) قصيدة سماها(فينوس على جثة أدونيس) وترجم عن روميو وجوليت قطعة بعنوان(لا طلع الصباح) وترجم لبيرنز(الوداع) وترجم للشاعر الإنجليزى وليم كوبر قصيدة بعنوان (الوردة)(456) وترجم أشعارا للشاعر الألمانى جيته(أعتقد عن لإنجليزية)(457)ورغم دعوة العقاد التحررية في الوزن والقافية نجده يتناقض في دعوته ، يعتب على شوقى التنوع في البحور في مسرحية قمبيز، ويصف هذه المسرحية باضطراب الوزن ،مما دفع بالشاعر - حتى يقيم وزنه - إلى تغيير الأسماء من مكان لآخر ،ففانيس تارة فانيس وتارة فنيس ، ومرة ثالثة فانس، وبسماتيك تارة أبسما وتارة أخرى بساما وتارة ثالثة أبسماتيك ....إلخ وهذا التجوز - أيضا - دفعه إلى التجوز في اللغة والإملاء، فخلط بين همزات الفصل والوصل،وتارة يخفف الهمزة في موضع تشديدها ، وتارة يشددها في موضع تخيفها ، وفعل ذلك في الأسماء المقصورة والممدودة(458).

456 - راجع : عباس محمود العقاد :ديوان العقاد مطبعة المقتطف والمقطم عام 1928 ص 22 وص 62 وص 108 وص 113

457 - راجع : عباس محمود العقاد :عبقرية جيتى .ط مكتبة دار العروبة د . ت ص 181

458 - راجع : العقاد : رواية قمبيز فى الميزان ط . المجلة الجديدة د. ت ص 15:8.

وجاءت رؤيتهم التطبيقية والتنظيرية امتدادا لرؤيتهم السابقة ، فنقد العقاد (شوقي) في رثائه لبطرس غالى ، لعدم التزامه الصدق ، ونقد المازنى حافظا، لافتقاده الصدق في شعره، ونقد المازنى شكرى لطغيان العاطفة على بنية النص.أما عن إبداعهم الشعرى فجاءت أشعارهم معبرة عن النفس الإنسانية ، بعيدا عن شعر المناسبات ، وبعيدا عن السرد الخارجى ، الذى يفتقد البعد الداخلى والوجدانى ، فجاءت قصائدهم محملة برؤى فلسفية ، تهتم بحقائق الكون ، هادفة إلى كشف أسرار الوجود ،وعناوين قصائدهم توحى بذلك مثل(القمة الباردة – أمنا الأرض – الإنسان والوحش – الخريف – لا طلع الصباح – كأس الموت) للعقاد (الوردة الذابلة – الملل من الحياة – وحدة الحياة – ليلة وداع – الميت الحى) للمازنى و(الحب والموت – بين الحياة والموت – الملك الثائر – لغز الحياة – صوت الليل – أنفاس السحر – مواطن الحب – الطائر الحبيس – حلم بالبعث) لعبد الرحمن شكرى.وإن كان من الإنصاف – هنا – أن نذكر لخليل مطران دوره في تطور حركة الشعر ، وتمثل الروح الرومانسية في الشعر منذ بدايات القرن العشرين ، أبان تألق نجم العقاد وزملائه ، فقد تحقق في شعرخليل مطران الوحدة العضوية ،والخيال الخلاق ،الذى يقوم على التشخيص والتجسيد ،وخلق علاقات جديدة بين أطراف الصورة الفنية،

ورسم الصورة الكلية،التى تعكس مشاعر صاحبها ،وأحاسيسه الذاتية اتجاه الحياة والوجود ، تجلى ذلك في قصيدته المساء عام1907م والتى

يقول في مفتتحها:

داء ألم بى فخلت فيه شفائى   من صبوتى فتضاعفت برجائى

إلى أن يقول:

ثاو على صخر أصم وليت لى   قلبا كهذه الصخرة الصماء

ينتابها موج كموج مكارهى   ويفتها كالسقم في أعضائى

والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدا كصدرى ساعة الإمساء

تغشى البرية كدرة وكأنها صعدت إلى عينى من أحشائى

(459)

فالقصيدة تعبر عن تجربة ذاتية ،عاشها صاحبها لتعبر بصدق عن قصة حب عاشها الشاعر ، وجاء النسيج الفنى(ألفاظا وصورا وموسيقى) متناغما والجو النفسى ، فالهموم تتوالى عليه كما تتوالى الأمواج ، على الصخرة التى يجلس عليها، والبحر ثائر كثورة نفسه من الداخل ، والكون يشاركه في أحزانه ، حتى خيل إليه أن الكون يبكى عليه ، في انحدار الشمس ومجئ الشفق الأحمر مخيما على السماء.

459 - راجع القصيدة فى كتاب المختار من شعر خليل مطران طبعة الهيئة العامة للكتاب عام 2003 ص 53،54.

3- معايير نقد الشعر عند الحركة الرومانسية:

في الوقت الذى كان ينادى فيه العقاد وأصحابه بالتجديد ، وتجاوز المعايير الجمالية لمدرسة الإحياء ،تنظيرا وتطبيقا في مجال الشعر ، كانت هناك أصوات تجديدية للشعر العربى ، منها ما كان على أرض الوطن (في مصر) كخليل مطران، ثم مدرسة أبولو ، ومنها ما كان خارج أرض الوطن في المهاجر الأمريكية خاصة جماعة الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية . تمثلت النزعة الرومانسية في أسمي صورها عند جماعة أبولو ، وعند شعراء المهجر ، وكانت الرومانسية تحمل نزعة إلى التحرر والانطلاق ، وكسر القيود ، التي كبلت (الكلاسيكية ومنها مدرسة الإحياء) وتؤمن بذاتية الإنسان ، وقدراتهفي التحرر ، وتقيس الكون كله بمقياس المجتمع والفرد له وجوده الفاعل فيه .. الخ .أعطى – هذا التصور - للشعر معايير فنية جديدة ، فنادوا بها وتمثلوها في أشعارهم منها ، الصدق الفني في التعبير عن خوالج النفس (خاصة عاطف الحب)

والتأمل في حقائق الكون بنزعة صوفية ، والخيال الجامح واستخدام ما يطلق عليه (تراسل الحواس) في تشكيل الصورة الفنية (أي ما يرى يسمع ، وما يسمع يشم ... الخ) مثل قول الهمشري في قصيدة النارنجة الذابلة :

خنقت جفوني ذكريات حلوة   من عطرك القمري والنغم الوضئ

فانساب منك على كليل مشاعري   ينبوع لحن في الخيال مفضض

وهفت عليك الروح من وادي الأسى   لتعب من خمر الأريج الأبيض

فالذكريات – هنا – تذاق ، والعطر يرى ، والنغم والخيال له لون ... الخ ، ومن المعايير النقدية عندهم – أيضاً – الاحتفال بالجمال الموسيقي العذب، هذا الذي دفعهم إلى تنوع القافية، في المقاطع الشعرية في قصائدهم (460) .

وقد تمثل المهجريون مبادىء الرومانسية ، حيث التعبير الصادق عن ذواتهم، والخيال البعيد ، والتأمل الفلسفي ، والإيقاع النغمي الجميل ، الذي رأوا تحققه في تنويع القوافي داخل المقاطع الشعرية (461).ويذكر لحركة الشعر في المهجر أنها تمخضت عن عمل نقدى ، يعد الأساس النظرى لرؤيتهم للشعر ، وهو كتاب الغربال لميخائيل نعيمة ،الذى قدم له العقاد ، ورضى عن كثير من آرائه، التى اتخذت شكلا ثوريا ، في التمرد على معطيات القصيدة العربية قديما ولمدرسة الإحياء ، وأول هذه الآراء النقدية الثائرة ، الدعوة إلى هدم اللغة الفصحى ، والدعوة إلى حرية الشاعر في اختيار معجمه اللغوى ، ولكن كما يقول د.عدنان حسين قاسم " ولكن المهجريين كانوا متذبذبين يقولون قولا ثم يعودون إلى نقيضه ، وبخاصة في قضية التحرر اللغوى ،

---

460 - راجع القصيدة فى كتاب الشعر المصرى بعد شوقى د . محمد مندور الحلقة الثالثة ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1977ص 19 : 25

461 - راجع د . إحســان عباس و د . محمد يوســف نجم : الشــعر العربى فى المهجر بيروت عام 1972 ص 61 : 75

وكان الاضطراب في نفوسهم لا في ملكاتهم الفنية ، فكأنهم كانوا يحسون بملكاتهم الفنية وبقدراتهم العلمية ،وأن اللغة الفصحى لا بديل لها ، وأنها تمتلك من الإمكانات ما لا يمكن للعامية أن تعوضها ، لكن شيئا في نفوسهم ، يدفعهم إلى الدعوة إلى هدم الفصحى، وإقامة العامية على أنقاضها ، وقطع الصلة بيننا وبين ماضينا على أساس أن تكون الحضارة العربية الراهنة ، هى كل شىء في جعبتنا"(462)وكما شن نعيمة هجوما على الفصحى ، شن كذلك هجوما على المنهج اللغوى الذى اتبعه النقاد القدماء، ومن تبعهم من النقاد الكلاسيكيين في نقدهم ، وأطلق عليهم " ضفادع الأدب " ورأى نعيمة أن جمود أولئك النقاد يعود إلى نظرتهم الجامدة إلى الشعروالشاعر، فكلمات اللغة لابد أن تكون براقة عندهم ليس فيها ما ذهب النحويون دون اعتبار بعد ذلك لماهية الموضوع ، ومدى حيويته، والأديب هو من فيه أنيق الكلمات وأفصحها فتملأ الآذان وتشبع العيون، لكنها تترك القلب خاليا مقفلا،والعقل في حيرة سائلا"وماذا تراه قال"(463) وطبقا للمعايير السابقة يرفض نقد(أحد النقاد) لكلمة تحممت في قول جبران في قصيدته المطولة (المواكب) :

462 - د. عدنان حسين قاسم :الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر ص91.
463 - راجع : ميخائيل نعيمة : الغربال ط . دار المعارف بمصر عام 1943ص86:87.

هل تحممت بعطر وتنشقت بنور.............................

على اعتبار أن كلمة "تحمم" غير قياسية ، والصواب "استحم "، وقال معقبا" لماذا جاز لبدوى لا أعرفه، ولا تعرفونه أن يجعلها "تحمم" ، يدخلها على لغتكم كلمة "استحم" ، ولا يجوز لشاعر أعرفه ، وتعرفونه أن يجعلها "تحمم" ، وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون " تحمم " قبل أن تفهموا "استحم" ثم يدعو إلى الاحتكام بالذوق في قبول الكلمات الجديدة(464). وعلى الرغم من مناداتهم بخرق القواعد والدعوة لاستخدام اللهجات العامية، كانت دعوتهم نظرا لا تطبيقا، لذا نقد العقاد هذا الرأى (لنعيمة) في مقدمة الغربال ، حين قال " الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ،ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفي من الصواب، وإن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم ، فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور إنما يكون في اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا تهملها ، أو تخالفها إلا لضرورةلا مناص منها؟."(465)

---

464 - راجع : م. نفسه ص84.

465 - عباس محمود العقاد : مقدمة الغربال ص7.

وقد دعا نعيمة – أيضا – إلى هدم البحور الخليلية ، وتحطيم القافية الموحدة، ولكن دعوته ظلت رؤية نظرية ، وكان ميخائيل نعيمة متحاملا في قوله " فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة ، فرب عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ،موسيقية الرنة ، كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية ، ورب صلاة خارجة من قلب منكسر فوق رمال الصحراء أدركت غايتها ، وذهبت كصرخة في واد صلوات خارجة من مئات من الأفواه ،بين مئات من القناديل والشموع ،تحت سقوف مرصعة وقبب مزركشة"(466)والأوزان والقوافي – عنده – لا تعدو أن تكون زخارف خارجية تشبه زخارف المعابد ، يقول " لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة، فكما أنهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتى (لائقة) بجبروت معبودهم ،هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتى (لائقة) بالنفس ، وكما أن الله لايحفل بالمعابد وزخرفتها ، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي ، بل بدقة ترجمة عواطفها ، وأفكارها "(467)

466 - ميخائيل نعيمة : الغربال ص101.
467 - م.نفسه ص100.

واستمر في هجومه على العروض التقليدى هجوما عنيفا، فرأه سببا لتأخرنا، لذا لا نجد في أدبنا روايات، ولا مسارح،ولا علوم، ولا اكتشافات، ولا اختراعات (468).وهذا تحامل على العروض والموسيقى العربية ، التى لم يستطع نعيمة ولا أصحابه أن يجدوا منفذا موسيقيا آخر للتعبير من خلاله على أجمل القصائد التى كتبوها في المهجر ، وهل كان العروض عقبة أمام إبداع فحول الشعراء العرب في الجاهلية والعصور الإسلامية ؟ ! وقد اعترف الشاعر نفسه بعظمة هؤلاء الشعراء، في قوله ولنقف بتخشع أمام من قال :

وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير في كل ناد

وكما أشاد بالمعرى أشاد بالمتنبى وبابن الفارض (469). وقد رد على ميخائيل نعيمة الدكتور عبد الحكيم بلبع في رؤيته السابقة، فقال " لم يكن (الوزن) قيدا ثقيلا قعد بابن الرومى ، وأبى تمام والبحترى والشريف الرضى وأبى العلاء وغيرهم، من قمم تاريخنا الأدبى العظيم ، على أن يجوبوا آفاق النفس الإنسانية ، ويسجلوا نبض الحياة فيها بشعر حافل بكل ألوان الروعة والصدق والتأثير ،

---

468 - راجع : م. نفسه ص103.
469 - راجع : م. نفسه 97.

بل أن هذا العروض الخليلى ، بأوزانه ، وقوافيه ، وزحافاته ، وعلله ، لم يمنع شعراء المهجر الذين حاربوه ، ورفعوا في وجهه راية العصيان ، من أن ينظموا روائع من فنهم الجيد ،الذى ما زال يمثل قيمة عالية في ديوانهم الشعرى"(470) ويظهر تناقض نعيمة بين الفكر والإبداع من خلال دراسة قام بها د. شفيع السيد عن ديوانه الوحيد (همس الجفون) ولاحظ أن الشاعر لم يخرج من منظومة العروض العربي والأوزان العربية القديمة ، بصورة تعد نشازا أو تطورا ملحوظا ، وقد اعتمد في أشعاره على القافية العربية ، مع التنوع في حرف الروى ، سواء في تقسيم القصيدة إلى مقاطع ، أو بالمزاوجة (أى الالتزام بحرف روى في بيتين يعقبهما حرف آخر ثم يعود للحرف السابق ...إلخ) أو باستخدام القافية المرسلة ، مع الإفادة من نظام الموشح (471). وما قيل عن الشاعر نعيمة ينسحب على شعراء المهجر في تنويعهم القوافى، وفي محاولاتهم لتجاوز العروض الخليلى ،فبمقارنة التنويع والتغيير الذى أحدثه نعيمة – وشعراء المهجر – نجد هذا التنويع يعد امتدادا لما جاءت به الموشحات ولكن "على الرغم من تأثر المهجريين بحركة الموشحات ، فإن حركتهم الشعريةفي أنغامها الخاصة امتازت بالتفنن في نغم الموشحة ،

---

470 - د. عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد فى شعر المهجر ط مكتبة الشباب عام 1975ص127:126.
471 - راجع : د. عدنان حسين قاسم :الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى ص168وما بعدها.

وعدم التقيد بنظامها الرتيب"(472) ونخلص من رؤية المهجريين للأوزان والقافية بالقول " رغم ثورتهم على الموسيقى التقليدية ودعوتهم إلى هدم العروض الخليلى ، لم يبعدوا عن موروثنا في موسيقى الشعر ، كما أنهم اتكأوا في تجديداتهم على ذلك الموروث ، فما تلك التجديدات إلا امتداد طبيعى له"(473) وقد ساد على الساحة النقدية حتى هذه الفترة المنهج الفنى ، والمنهج الفنى هو منهج يتناول القطعة الأدبية ، ويقرر ما يجب أن يتوافر فيها من مقومات لتكون أثرا أدبيا فنيا ، لاتهمه وضعية كاتبه ، ونفسيته أثناء الكتابة ، ولا المسببات التى دفعته إلى كتابتها ، ولا يهمه مركز صاحبه الاجتماعى ، أو درجة ثقافته ، أو من يقرأ هذا الأثر ، ومستواه ، ولا يهمه كون المبدع حضريا ، أو بدويا ...كل همه الحكم على العمل الأدبي بقيمه التعبيرية والفنية . وإن اعتمد هذا المنهج على ذوق الناقد ، غير أنه يطبق قواعد وأصولا موضوعية تقيم العمل الأدبي ، وتقف على إيجابياته وسلبياته .ومفاد القول إن المنهج الفنى في النقد الأدبي منهج لايرى في العمل الفنى سوى أنه قيمة فنية جمالية ، ولذا يكون حكمه عليه من خلال مجموعة من القيم الفنية ،

472 - د. محمد رجاء عيد : الشعر والنغم ط . دار الثقافة القاهرة عام 1975م ص40.
473 - د. عدنان حسين قاسم :الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى ص172.

وفي هذا يقول د. بدوى طبانة عن هذا المنهج " هو تلك الدراسة التى تعتمد إلى العمل الأدبى ، وتبحث فيه بحثا عميقا لاستخلاص عناصر الجمال وسر الخلود، وتستمد منه أسباب الحسن التى ينبغى توافرها فيه ، وتتخذ من هذه الأسباب والخصائص التى تجدها في نصوص أدبية كثيرة ، في آماد متلاحقة ومتباعدة ، وفي أغراض متشابهة ومتباينة ، ومقاييس ينظر إلى الفن الأدبى على ضوئها ، ويجرى نقده على هديها "(474)ويعد نقدنا العربى القديم صورة لهذا النقد ، بل ومعظم نتاج النقاد في النصف الأول من القرن العشرين صورة من هذا النقد ، ويقوم الناقد بتتبع مكونات العمل الفنى ، في الأجناس الأدبية ، في الشعر(الألفاظ والمعانى ، والخيال، والموسيقى ،والعاطفة ، وعلاقة النص بغيره من النصوص ...إلخ) وقد ظهر في هذه الفترة (أقصد الفترة حتى نهاية الستينيات من القرن العشرين) المنهج النفسى في النقد الشعر ، وقد تعددت تسميات هذا المنهج ، فمنهم من يسميه النقد التحليلى ، ومنهم من يطلق عليه النقد التفسيرى للأدب ، ويقوم هذا النقد على الاستفادة من معطيات علم النفس في تحليل النص الأدبى ،

474 - د. بدوى طبانة: دراســـات فى نقد الأدب العربى (من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث) ط . دار الثقافة – بيروت – لبنان د.ت ص38.

وإدراك معمياته ، وبذلك يعرف هذا المنهج بالمنهج الذى يتخذ معطيات علم النفس ونتائجه لتحليل العمل الأدبي ، انطلاقا من أن الأدب تعبير عاطفي عن عالم الداخل ، وما يمور به من انفعالات وعواطف ،وعقد واضطرابات نفسية ، وأن أى عمل فنى مرجعه دوافع شخصية من صاحبها ،فالأدب تعبير عن ذات صاحبه ، ولذا قال العقاد " الشعر ....ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به ، أو تداجى بينها وبين ضميرها ، فالشعر كاذب ، وكل شىء في هذا الوجود كاذب والدنيا كلها رياء ، ولاموضع للحقيقة في شىء من الأشياء "(475) وقد أفاد النقاد من اكتشافات فرويد عن الدوافع والرغبات ، ويونج عن العقل الجمعى في دراسة الأدب دراسة نفسية، ومادام العمل الأدبي هو البوح بتجربة شعورية وتجسيدها في صور حسية ، يتفاوت تأثيرها في نفوس الآخرين ، ومادام نتيجة تفرزها القوى النفسية استجابة لمؤثرات معينة ، فالعنصر النفسى ملازم للعمل الأدبي في مسيرته ، لذلك وجد النقد الأدبي فيه ميدانا يمكنه خوضه ، والاعتماد على مقاييسه ، ويدور المنهج النفسى في دراسة النص الأدبي في ثلاثة محاور دوافع عملية الخلق الفني ،

475 - عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ، القاهرة 1924 ص433.

ومدى تطابقها مع الصورة التعبيرية للتجربة الشعورية.محاولة تفسير نفسية المبدع من خلال عمله الفنى ، كما فعل العقاد في دراسته لابن الرومى ولأبي نواس، وفي العبقريات(شخصية عمر- مثلا- تصور شخصية الجندى).

دراسة أثر العمل الفنى في نفوس متلقيه ، ومدى استجابتة المتلقين وتأثرهم بالعمل الأدبي (476). فكلينث بروكس يرى أن الوظيفة النفسية للشعر إرضاء الدوافع ، ويتمثل ذلك فيما يمنحه الشعر للإنسان من معرفة بالنفوس والعواطف والدوافع البشرية ، وهى ليست معرفة لمجرد الخروج من قراءة القصيدة بفكرة، أو حقيقة موضوعية للمشاركة والاستيعاب.وقد حصر فرويد الدوافع في غريزة الجنس ،ولكن هذه النظرة فيها مغالاة ، وقد استدرك تلاميذه عليه ، فجعلوا غريزة الجنس إحدى الغرائز التى ترجع إليها الحياة النفسية ، ومن هؤلاء أدلر الذى أرجع الفن إلى غريزة حب الظهور أولا (477).

ومن المبادىء الأساسية في الاتجاه النفسى ، التكثيف The Condensation، ويرتبط به ارتباطا وثيقا بالنقل المكانى ، والجمع بين المتناقضات كما في الأحلام، ونظرا للتشابه بين الأحلام والشعر ، في اعتمادهما على اللاشعور،

---

476 - راجع : د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب .ص 20:19.

477 - راجع : د.سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى نقد الشعر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1984ص14.

حيث لا تتخذ المواقف الإنسانية سماتها الزمانية أوالمكانية ، كما في عالم الواقع ، فتتداخل الكلمات أو الشخصيات ، وتتقارب أشتاتها مما يجعل الصورة الشعرية تجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد ،لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعورى واحد(478). من هذه الأسس - أيضا- التعويض The Compensation ، ويسمى الاستبدال ،وذلك بأن يستعيض المرء عن رغبة ، أو ميل وجدانى يخفيه لعدم توافقه مع المجتمع ، يستعيض عنه شيئا آخر أقل منه شأنا وأسلم عاقبة ، ويتفق مع عرف المجتمع ، ومن هذه الأمثلة ما علل به العقاد لإعراض أبي نواس عن المرأة ،حيث رأى فيه تعويضا لإعراضها عنه ، لأنه كان يشتهيها .ومن الأسس النفسية التى يمكن أن يستند إليها الناقد الأدبي في تفسير وتحليل الشعر الإسقاط The Projection ويستعمل ليكشف موقف الشخص عندما يشعر بالذنب ، أو النقص ، فينسب عيوبه لغيره لا شعوريا ، كنوع من الدفاع ضد المشاعر غير السارة،التى تسببها له هذه العيوب.

وقد اعتمد العقاد - أيضا - على ذلك في تحليله لشعر ابن الرومى،لا سيما وهذا الأخير يدافع عن لحيته الكثة ، في مجتمع يرى ذلك نقصا وعيبا في الرجولة، فأعاب طوال اللحى كالبحترى(479)

---

478 - راجع : د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ط . دار المعارف عام 1963ص18 .
479 - راجع : د.سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى نقد الشعر ص16 : 18.

. وقد يعتمد الشاعر في قصيدته على نموذج من النماذج العليا ، وهى كما عرفها يونج Yong صاحب هذه الفكرة " عبارة عن صور ابتدائية لا شعورية لا تحصى ، شارك فيها الأسلاف في عصور ابتدائية ، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما فهى - إذن - نماذج أساسية قديمة ،إنسانية مركزية "(480)

ويؤمن يونج بانتقال هذه النماذج عبر الوراثة في أنسجة الدماغ ، ورأت مود بودكين في كتابها النماذج العليا في الشعر ، أن هذه النماذج تنتقل انتقالا شعائريا ومن خلال الشعر ، وقد " يمكن أن أثرا مثل هذا يستطيع أن يمر - وقد تجسد الموروث - في العاطفة المنقولة أولا ، خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة والأسطورة ، ثم من خلال الشعر الذى يحتفظ بأثر الشعائر"(481)

ويمكن ملاحظة هذا في الأساطير ، كأسطورة إيزيس وأوزوريس، وعشتروت وأدونيس عند الكنعانيين (والتى تقابل عشتار وتموز عند البابليين) فهذه الأساطير تصور رحلة الخصب والنماء في الحياة ، والبعث بعد الموات والعدم .

480 - ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم ط. دار الثقافة بيروت عام 1981ص245.

481 - م. نفسه ص281.

وعلى هذا فالوعى الأسطورى يربط ويوحد بين الناس كما يرى ويلر ايت ight Wheelr في مقالة له بعنوان الشعر والأسطورة والواقع ، حيث قال " إن الوعى الأسطورى هو الرابطة التى توحد الناس بعضهم مع بعض ، وتربطهم بالغيب الذى لم يستكنه ، وهو الذى انبثقت منه البشرية ، ودون إشارة تعود إلى مستقر ماهيات الأشياء العظمى ، ومن ثم فإن الصورة الشعرية التى تعتمد على نموذج من النماذج العليا ، أو الأسطورة ، تزخر بمشاعر ثرة نتيجة ما يتجسم فيها من أهواء ، ونزعات ترتبط بالشعور الجمعى عند الإنسان ، فتكون عنصر تأثير في القارىء وجذب له.فهذه الأصول النفسية المرتبطة باللاشعور من الجنس ، والتكثيف ، والتعويض والإسقاط ، والنماذج العليا ، والأساطير ، وغيرها ،تسهم في تحليل وتفسير العمل الفنى ، والكشف عن أعماقه وتشكيله المُعَمى ، وهذا ما استفاد منه كثير من نقادنا العرب في دراسة الشعر ، تواكبت الدراسات التطبيقية ، مع الدراسات النظرية ، نذكر منها ما نشره أمين الخولى مقالا بعنوان علم النفس الأدبى ، ثم البلاغة وعلم النفس ، وألقى أحمد أمين عدة محاضرات في جامعة القاهرة ، بعنوان صلة علم النفس بالأدب ،

وبعدها نشر محمد خلف الله أحمد من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، والدكتور مصطفي سويف الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة ....إلخ.(482) ويعتبر العقاد رائدا لهذا المجال في دراسة الشعر العربى ، فقد نشر عام 1922مقالتين ، إحداهما عن تشاؤم أبى العلاء بعنوان (التشاؤم وأدوار العمر) والأخرى (ولع المتنبى بالتصغير) وتوالت دراسته النفسية ، ابن الرومى حياته من شعره ، ثم أبو نواس ، وتهدف دراسات العقاد إلى التماس الشاعر في شعره، وتوالت الدراسات بعد ذلك ، وانقسمت هذه الدراسات إلى نوعين : الأول تفسير ظاهرة فنية في الإبداع الشعرى لشاعر، أو أكثر ، والنوع الثانى : دراسات ذات طابع تحليلى لقصائد الشعر .من النوع الأول دراسة (أبو نواس) للعقاد ، وفيها يفسر إباحية أبى نواس في شعره ، بأنها ظاهرة نفسية مرضية هى النرجسية ، التى يعرقها بقوله " شذوذ دقيق ، يؤدى إلى ضروب شتى من الشذوذ، في غرائز الجنس، وبواعث الأخلاق"(483) وتتبع العقاد هذه الظاهرة في حياة الشاعر ، وبيئته ، ومجتمعه ، وعصره ، وأسرته ،

---

482 - راجع : د. سعد أبو الرضا محمد : نحو منهج نفسى فى نقد الشعر ص39:38.
483 - راجع : م . نفسه ص 42.

فأرجع شذوذه الجنسى إلى أسباب عدة منها العوارض الاجتماعية، أو العلة النفسية ، أو القصور في أصل البنية .وفسر الظواهر الفنية في شعره من منطلق النرجسية ، فكان يتباهى بالرذائل وشرب الخمر ، وبدأ القصائد بوصف الخمر لإدمان الخمر، هربا من خسة نسبه ، الذى لا يعده العقاد تجديدا ، بقدر ما هو إدمان لينفس بها عن آلامه وأحزانه، وشعره لا يعدو أن يكون أدورا تمثيلية يمثلها نظرا لطبيعته النرجسية ، فهو يتزندق ويتنسك ، ويتغزل بالمذكر وبالمؤنث ، ويرى العقاد أن أبا نواس لم يتزندق ، ولكنه عرّض نفسه لبدعهم قولا وفعلا .وقد أوقعته (العقاد)هذه الآراء في مزالق عدة منها : تفسيره لمقدمة القصيدة بوصف الخمر هربا من خسة نفسه ، لايمكن أن يكون هذا حكما ينسحب على كل الشعراء ، كما يقول طه حسين " أفيرى الأستاذ أن كل من ذهب هذا المذهب من الشعراء والأدباء ،كان عليل النفس بالنرجسية ، أو غيرها من العلل التى ينظر أصحاب التحليل النفسى "(484)وتفسيره للجوء إلى الخمر هربا من خسة نسبه ليس مقنعا فنيا ، فهل كل خسيس النفس يدمن الخمر ؟! ومن هذه الدراسات عن أبي نواس دراسة الدكتور محمد النويهى (نفسية أبي نواس)

484 - د.طه حسين : خصام ونقد .ط . دار العلم للملايين بيروت عام 1963ص 103.

وقد فسرفيها انحراف هذه الشخصية في ظل عقدة أوديب ، في ارتباطه بأمه ،التى أحبته ومنحته الحنان قبل زواجها من الرجل الثانى ، مما حرم الطفل حنانا أبديا " ولا شك أن هذا حدث يضطرب له اضطرابا شديدا،ويجزع منه جزعا مميتا ، فمثله لا يطيق أن يشركه في حب أمه رجل آخر ...إن الطفل يحس بغيره شديدة آكلة ، نعنى الغريزة الجنسة من هذا الرجل الغريب الذى يستحوذ على والدته"(485)وارتبطت هذه العقدة بالشذوذ الجنسى ،إضافة إلى اضطرابه الجسمانى ، يضاف إليها قرائن جسمانية أخرى كالالتواء الجسمانى في أجهزته الجنسية ،أو الغددية (486) .ومن الدراسات التى اعتمدت على التحليل النفسى دراسة العقاد " ولع المتنبى بالتصغير" ويفسر العقاد لهذه الظاهرة بشعور العظمة عند المتنبى ، ولكنه اضطر للتكسب بالشعر ، وهذا دفعه إلى التصغير تشفيا من الآخرين ،وتقليلا من شأنهم، يقول العقاد " كان (المتنبى) مطبوعا على غرار رجال المطامع، ولكن في داخل نفسه لا في ظاهر عمله، كان له في خلقه وتفكيره استعداد عظماء الأعمال ، ولكن بغير أداة العظمة ، فخرجت عظمته هذه في عالم الفنون ، ولم تخرج في عالم الحوادث ، وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة في سمات شعره المبالغة والتضخيم من جهة ، وهذا الولع بالتصغير من جهة أخرى" (487)

---

485 - د. محمد النويهى : نفسية أبى نواس ط1 النهضة المصرية عام 1953ص194.
486 - راجع : م.نفسه ص90.
487 - العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ط .القاهرة عام 1924 م ص 132.

ومن هذه الآراء النفسية التى تفسر ظاهرة فنية ، تفسير الدكتور مندور لاستخدام المتنبى لألفاظ الغزل والنسيب في مدح سيف الدولة ، حيث قال " الحب ليس وقفا على الغزل الجنسى كما قد يظن ، فلغته من الناحية النفسية هى المنفذ الصادق لكل شعور حار"(488) ومنه - أيضا - تفسير العقاد وطه حسين للسخرية في شعر المعرى ، فيرى العقاد أنها ملكة لديه ، فالمتشائمون عامة من أطبع الناس على السخرية ، وأفطنهم إلى مواطن الضحك ، وأنهم يستخفون بالدنيا ،لأنهم لايرون فيها نعيما،وناهيك بما يعتريهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس ، بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنا بل شئونا خطيرة (489). ويعلل د. طه حسين لهذه الظاهرة بآفة العمى ، فأراد أن يلائم بين حياته وبين كثير من مظاهر الطبيعة ، على نحو ما يفعل المبصرون ...فهو عاجز...عن أن يستمتع بالحياة الاجتماعية ، كما يستمتع بها المبصرون ، وعن أن يلائم بين سيرته وبين ما تقتضيه هذه الحياة الاجتماعية(490).

---

488 - د . محمد مندور : فى الميزان الجديد مكتبة دار نهضة مصر د . ت ص 85.

489 - راجع : سعد أبو الرضا ص71.

490 - راجع : د. طه حسين : مع أبى العلاء فى سجنه ط . دار المعارف علم 1963ص59وما بعدها.

ومن التفسيرات التى تتخد من فضّ الرموز الجنسية أساسا لها ، ولكنها قد تبتعد عن الحقيقة تفسير الدكتور عزالدين إسماعيل لقصيد عبده بدوى (ثنائية ريفية) والتى يقول فيها :

الحب لم يصبح حديثا أو هتافا في الصدور

الحب فيما طرزت كفاى في الحقل الكبير

قد كان أمس حكاية تروى أشواقا تدور

واليوم صار حديقة تلقى الغدير ....وتستدير

وتموجا في القطن ، في الصفصاف ، والقمح الوفير

إلى أن يقول : حبى له جذر ، له ساق ،له ثمر منير ...إلخ.

يقول د. عز محللا لهذه القصيدة " هذه القصيدة حين تنعم النظر فيها قليلا ، تنكشف لنا عن التجربة الجنسية بين الرجل ، وعما يلابسها في الوسط الريفي من مواضعات "(491) ويحمّل الدكتور عز النص فوق طاقته بالتفسير ، لإثبات هذه العلاقة ، ويفسر لرأيه ما ورد على لسان المرأة ، الثمر المثير بأنه يقصد الجنين ، ويرى أن ظاهر القصيدة يقول شيئا جميلا مقبولا اجتماعيا ،

491 - د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ص122.

أما في داخلها تنطوى على حقيقة نفسية خطيرة هى الجنس في حياة الإنسان ، مصدر سعادته ، ومصدر شقائهفي الوقت نفسه - وهذا نفس رأى فرويد - وبخاصة بعد أن يتحول الحب إلى شيء له جذر وله ساق وله ثمر ...(492) فالقصيدة لا توحى ألفاظها ورموزها بهذه الدلالات، التى يحملها د. عز للنص ، الذى تحمّل فوق طاقته ،ولايعنى الجذر في الصياغة ، ولا الثمر بالجنس والجنين .

وإن كنا لانقبل تفسيره الجنسى السابق ، ولكن نقبل تفسيره النفسى لقول أحمد عبد المعطى حجازى في قصيدة (حلم ليلة فارغة)التى يقول فيها :

وبعد صمت لم يطل

الطائر الأخضر طار

الغصن ما زال بسحره يميل

كأنه ما غادر الغصن ولا اختفي

كأن نجمة تدور

كأننى أحس رحلة العصير

492 - راجع : م . نفسه ص125:124.

وهو يسير في شرايين الزهر

كأننى شجيرة من الشجر

مرت بها الأمطار

فسار في أعماقها حلم الثمر

وانحلت الأسرار

بعد طفولة طويلة بعد انتظار

يفسر د. عز الدين لهذه القصيدة بالعلاقة بين المحبين ، فالطائر الأخضر الذى حمل إليه الرسالة هو رسول محبوبته ، الذى حمل إليه رسالة لم يكشف الشاعر عن مضمونها ، إلا من خلال ثلاث صور ،استمرار حركة الانتشاء في الغصن،ورحلة العصير وهو يسير في شرايين الزهر ، وسير حلم الثمر في أعماق شجرة مرت بها الأمطار (493).تحدثنا عن الصورة الأولى من صور استخدام المنهج النفسى ،وهى صدور الحكم على أساس نفسى أو مبدأ نفسى ما، أما الصورة الثانية وفيها يقوم الناقد بالتحليل للقصيدة على أساس نفسى ،

---

493 - راجع : م . نفسه ص107:108.

نقف على نموذج من تحليل د.غالى شكرى لقصيدة رحلة في الليل لصلاح عبد الصبور ، وهى تتكون من ستة مقاطع ، هى بحر الحداد ، وأغنية صغيرة ، ونزهة الجبل ، و السندباد ،والميلاد الثانى ، وإلى الأبد ، وفي تحليل الناقد للقصيدة يعتمد على بعض الوسائل الفنية التعبيرية النفسية، والتى منها التكثيف الذى اتخذ ثلاثة مظاهر :أولا :البعد الأول اعتماد الشاعر في " تجسيم أزمته مع الموجود على مركب عاطفي ، يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تتبلور في كياننا كلا شاملا لمأساتنا الكبرى " (494) في صراع الموجود ضد الوجود ، أو ذات الشاعر ضد عالمه ،وذلك عندما يشير إلى هذه الأبيات ، بعد أن ودع الرفاق على رقعة الشطرنج ، وعاد إلى منزله الصغير:

في فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام

ما زال في عرض الطريق تائهون يطلعون

ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

494 - راجع : مجلة الشعر العدد الثانى ، السنة الأولى فبراير عام 1964ص84 و مابعدها .وفى تحليل القصيدة اعتمدنا على كتاب نحو منهج نفسى فى نقد الشعر للدكتور سعد أبو الرضا من ص 97:90.

كأنهم يبكون

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

الخمر تهتك الأسرار

والشعار ....والدثار

نضيف إلى هذا المشهد انقضاض الأجدل المنهوم على الطائر الصغير ، في المقطع الثانى ، ثم اعتذار الشاعر لهذه الصديقة :

ليشرب الدماء

ويعلك الأشلاء والدماء

وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض

معذرة صديقتى ...حكايتى حزينة الختام

لأننى حزين الجمع بين قلق الشاعر في فراشه، والتائهين في الطريق ، والخمر والنساء ، والضحك والزوال ، وانقضاض الأجدل المنهوم على الطائر الصغير، والوداع للرفاق ثم الوداع للصديقة يوحى " بأن ثمة صراع بين نقيضين ، كما أن نهاية اللعبة والضحكات بلا تخوم ، ومأساة الطائر ، جميعا توحى بنجاح أكيد لأحد هذين النقيضين هو المصير التراجيدى الحاد ،فالصديقة-

إذن - أداة تعبيرية لجأ إليها الشاعر في صياغة تلك الأقصوصة الداخلية، كوسيط رمزى للحوار القائم بينه وبين العالم ، ذلك لأن صلاح عبد الصبور لم يتخل عن المجرى العاطفي في قصيدته ، فهو يعتمد في تجسيم لأزمته في الوجود على مركب عاطفي ، يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تتبلور في كياننا كلا "شاملا لمأساتنا الكبرى"(495) والبعد الثانى من التكثيف عند الناقد تتمثل في حشد عديد من مختلف المستويات الفكرية ، والتى جعلها الناقد سمة من السمات العامة في القصيدة ،عندما تتعدد الصور وتختلف على الرغم من اشتراكهما في وحدة شعورية ، وقضية فكرية ، يقول " فقد كان التناظر القائم منذ البداية في هيكل التجربة ، مبررا هاما عند صلاح عبد الصبور لأن يلجأ إلى تنوع الصور الموضوعية المعادلة لمجراه الشعورى، بحيث لا يفتقد هذا التنوع ما يمكن استخلاصه من وحدة ، ويتم ذلك عادة بواسطة المحور الفكرى ، الذى ينتظم مقاطع القصيدة "(496)

---

495 - م . نفسه ص95.
496 - م. نفسه ص96.

البعد الثالث من التكثيف عند شكرى غالى في نقد القصيدة ، هو التركيب بين المتناقضات ، ويتضح ذلك في المقاطع الثلاث الأخيرة (السندباد ، الميلاد الثانى، وإلى الأبد)في المقطع الرابع يركب الشاعر بين مغامرات السندباد من أجل المجهول ومحاولة معرفة ذاته ، وبين استسلام الآخرين الغارقين في الكسل والنوم والنساء والنبيذ ،يتضح ذلك خلال حديث السندباد والندامى :

في آخر المساء يمتلىء الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوى الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

السندباد:

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحى انتشيت قال: كيف؟

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت

الندامى :

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدونحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

فظاهرة التركيب بين المتناقضات واضحة ، كما في القصيدة عامة "فالسندباد هو نمط من الناس ، يعز عليه أن يجهل ذاته ووجوده ، فيبدأ بالمغامرات التى تتكامل مع مضاجعة النساء ، وغرس الكروم ونبيذ الشتاء في صيغة حياتهم الهادئة المستريحة المطمئنة، هذا التركيب من المغامرة والاستسلام ، يتولد عنه معنى البطل المعذب ، الذى سبق أن التقينا به في المقاطع الثلاثة الأولى"(497)

ثم يتتبع هذا اللون من التكثيف في المقطع الخامس والمقطع السادس حيث يذكر لعبة الشطرنج ، ليشير بذلك إلى الجمع بين الصراع في وحدة تركيبية ذات خطوط واضحة .

4- المعايير النقدية في نقد قصيدة التفعيلة

لعل أكبر خطوة تجديدية في الشعر العربي القرن العشرين ، كانت على يد الشعراء الذين انتهجوا الشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، أو السطر الشعري ، فإذا كانت حركات التجديد السابقة دارت في فلك العروض الخليلي (الوزن والقافية) ، مع محاولات – من شعراء المهجر – للفكاك من العروض

497 - م . نفسه ص97.

جاءت على استحياء ، ومن قبل محاولة العقاد وأصحابه للفكاك من وحدة القافية ، بتنوع حرف الروى ، فيما عرف بالشعر المرسل ، أما حركة الشعر الحر ، فكانت محاولة جادة ذات خطوة بعيدة في الحركة الشعرية الحديثة ، وتمثلت محاور المنهج الشعري عندهم في اتخاذ التفعيلة بديلا عن الوزن الخليلي ، وصياغة الشعر في سطور شعرية بدلا من البيت ذى الشطرين ، والتحرر من القافية الموحدة ، التي عاهدناها في الشعر العمودي ، واستخدام الرمز والأسطورة ، والتضمينات من أقوال الآخرين قديماً وحديثاً، واستخدام اللغة اليومية القريبة إلى فهم المتلقي..الخ .يكاد يتفق الدارسون على أن المادة المتخذة موضوعا للدراسة هى التى تحدد المنهج وتقتضيه، وقال فاضل العزاوى " القصيدة الجديدة هى التى تخلق قوانينها الخاصة بها ، حيث لا توجد قوانين مقررة سلفا إطلاقا " (498) وقال جبرا إبراهم جبرا " يجب ألا ننسى أن كل عمل فنى جديد ، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طياته ، إنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها " ورأت نازك الملائكة أن القصيدة تحمل في داخلها شروط القراءة الخاصة(499)

498 - راجع : محمد لطفى اليوسفى : أسئلة الشعر ونداء الهوامش ص30 ، مجلة فصول ، المجلد 16 العدد الأول صيف 1997.

499 - راجع : محسن جاسم الموسوى : مرجعيات نقد الشعر - مجلة فصول – المجلد الامس عشر ، العدد الثالث خريف 1996ص42.

من هذا المنطلق دارت الحركة النقدية لقصيدة الشعر الحر ، أو قصيدة التفعيلة حول شكل ومعضلات هذه القصيدة : في استعمال اللغة ، والإيقاع ، وتشكيل الصورة الفنية ، والرمز والأسطورة ، ودرامية القصيدة ، والقضايا التى استحوذت على شعر شعرائها .

وتناولت كثير من الكتب النقدية لقضايا القصيدة الحديثة نذكر منها :

1 - الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) للدكتور عز الدين إسماعيل .

2- قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى .

3 - عن بناء القصيدة الحديثة للدكتور على عشرى زايد ...إلخ.

إضافة إلى كتب تناولت بعض هذه القضايا نذكر منها كتاب الأسطورة في الشعر الحديث للدكتور أنس داود ، وموسيقى الشعر الجديد للدكتور على عشرى زايد ، واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر د . على عشرى زايد...إلخ.

ويمكن حصر المعايير الفنية لهذا الاتجاه الشعرى في الآتي :

1- التعبير الموضوعي عن الحياة ، ولذا اختفت الذاتية ، ولجأ الشاعر إلى بناء موضوعي للتعبير عن قضايا واقعية فيما عرف بالمعادل الموضوعي الذي كان أول من استخدمه ت . س . إليوت ، وكان يقصد به "مجموعة من الموضوعات، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة له ، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال ، عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعية في تجربة حسية"(500) فلجأ الشعراء إلى استخدام الأساطير والرموز ، وجعل التجربة تعبر عن نفسها في خلق فني ، بعيداً عن التقريرية والمباشرة .

2- الالتحام بالواقع لغة وأداء ، من خلال لغة الحكى اليومية ، والتضمينات ، والاقتباسات ، والتعبير عن قضايا الواقع المعيش في صورته الواقعية ، بعيداً عن تلوين الواقع بمشاعر الشاعر ، أما عن استخدام اللغة المستخدمة بين الناس دون اللجوء إلى لغة القواميس ، فقد تأثر الشعراء العرب بإليوتفي شعره – خاصة في قصيدتيه الأرض الخراب، و الرجال الجوف ، وقد أجمل د. أنس داود ما يتصف به النسيج الشعرى عند إليوت ، وتأثر به شعراؤنا في النصف الثانى من القرن العشرين ، في الآتى :

500 - د.محمود الربيعى : فى نقد الشعر ط دار المعارف عام 1968.ص 195.

أ - يتميز بالجسارة اللغوية ، واستخدام اللغة المحكية ،التى تثرى القصيدة بالإيقاع الواقعي للحياة.

ب - التضمينات من أشعار الآخرين ، وهي تضمينات غاية في العمق ، ولا تقصد لذاتها ، بل لإحياء دلالات معينة ، تثرى القصيدة، وتضفي عليها الموضوعية .

ج- الإشارات والرموز الأسطورية ، والتاريخية، والثقافية ، وهو في إيرادها يصهرها داخل النسيج الشعرى .فالقصيدة عند إليوت مبنى كلى ، يعتمد على أساس موضوعى غيرى ، يستند في تكوينه إلى نظير أسطورى ، وتنسج حواشيه من مجموعة من التضمينات التاريخية ،والأدبية، والأسطورية، وصهر هذه العناصر في بناء فنى حتى يتجسد في نفسية المتلقى، وأمام عينيه ، تلتقى فيه – مركزة – النوازع والرغبات ، فيؤثر في القارئ لا بصورة مباشرة (501)

501 - راجع د. أنس داود : الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ط . منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ط1 1980.ص 189:190 و ص 23.

3- دارمية القصيدة ، فلم تعد القصيدة كمّا من الألفاظ والمعاني ، ذات رسالة واضحة، ولكن اتصفت بالدينامية في أدائها الفني ، وأعطت الدرامية القصيدة روحا من التوتر ، والصراع الفني الذي يلمح ، وفاعلية القارئ في خلق المعنى ، الذي يموج به هذا التوتر الفني للقصيدة .

4- البناء الموسيقى السيمفوني ، الذي تتردد نغماته في ذبذبات تتراوح بين العلو والانخفاض ، بدلا الإيقاع الخليلي الذي اعتاد على تكرار وحدات صوتية منتظمة ... إلخ. إن القصيدة - بهذا التصور - لم تصبح اجترارا للمشاعر ، أو تعديدا لأشياء يبلغها الشاعر للمتلقى ، فالقصيدة الحديثة – في ظل هذه المغامرة – كما يقول أدونيس " خلق تقدم للقارىء ما لا يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة ، وهي – إذن – لا تعكس ، تلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير" (502) أما عن الصورة الفنية فلم يعد طموح الشاعر رؤية الأشياء رؤية خارجية ، تعتمد على الوصف الخارجي ، بل أصبح طموح الشاعر النفاذ إلى أعماق النفس لخلق صورة تلتحم فيها الذات بالعالم الخارجي ، لإعادة صياغة الواقع فنيا "

502 - أ دونيس (على أحمد سعيد): زمن الشعر ط دار الفكر بيروت ط 5 عام 1986 ص 214 .

حيث نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة ، تخلق فينا وعياً وخبرة"(503) أما عن استخدام اللغة اليومية المرتبطة بالواقع والحياة ، فقد رأى النقاد غى استخدام هذه اللغة يؤدى إلى التلاحم بين الشعر والحياة ، ومما مثلوا به قول صلاح عبد الصبور في قصيدة (الحزن):

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح

وخرجت من جوف المدينة ، أطلب الرزق المتاح

وشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع من كفي والصديق(504) إضافة إلى استخدام اللغة اليومية ، تجاوزت القصيدة الوزن الخليلى، والقافية في القالب الشعرى السابق ، ولم يكن الهدف من هذا النهج الموسيقى التخفيف بقدر إحداث نوع من الإيقاع ، الذى يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة(505)،

---

503 - د جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ط دار المعارف د . ت ص 341 .
504 - صلاح عبد الصبور: ديوان الناس فى بلادى (الأعمال الكاملة) ط دار الآداب بيروت 1972ص 36.
505 - راجع : د.عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ط دار الثقافة بيروت د . ت .ص 63

والرأى الذى يكاد يتفق عليه النقاد في قضية استخدام اللغة الدارجةفي الحياة أن هذه اللغة تعبر عن تجربة الشاعر، فلا ضير في ذلك ، فالدكتور عبد القادر القط علق على استخدام صلاح عبد الصبور لكلمة (شاى) في القصيدة السابقة بقوله " ليست كلمة الشاى رجسا يجب أن يجتنبه الشاعر، بل هى في الحقيقة كلمة لم تعد تدل على معنى الشراب وحده ، بل تنصرف إلى كثير من الصلات الاجتماعية والحيوية بين الناس ، ومادامت اللفظة الشعرية متلائمة مع طبيعة التجربة ، فمن حق الشاعر أن يستخدمها ...فالحكم على شاعرية كلمة ، لا يكون بمقدار دورانها في الشعر التقليدى ،بل بمقتضى قدرتها على التعبير عن إحساس الشاعر ،واتساقها مع بناء العبارة الشعرية بأكملها "(506)

وفي الوقت نفسه لا يلغى مدى موافقة اللفظة للعرف اللغوى ، وللإيقاع الموسيقى ، فيأخذ على الشاعر كيلانى سند في قوله :

قربة ماء ، ونصف إناء

فتات من الجبن

ملء شوال ، قراقيش لا تستساغ بحال

506 - د. عبد القادر القط :قضايا ومواقف ، ط الهيئة العامة للتأليف والنشر عام 1971 م ص24.

فيرى في كلمة قراقيش النفور والاشمئزاز ، ورأى في كلمة (لادن) في قول الشاعر عبد المنعم مجاهد الابتذال وعدم مناسبتها للسياق الشعرى:إنى سأصنع من عيونك أغنية فيها حياتى الآتية

ولتجعلها في شفاهك لادنا (507)ورأى الدكتور النويهى أن لغة الشعر الجديد ينبغى أن تكون معبرة عن واقع الحياة ، وتكون امتدادا للغة الحكى اليومى ، ورأى في لغة الشعر الجاهلى ما يدعم رؤيته ، حيث كان الشعراء الجاهليون يستخدمون لغتهم من حياتهم اليومية (508).وانطلق الدكتور عز الدين إسماعيل من هذه الرؤية ، فرأى أن لغة الشعر ينبغى أن تعبر عن نبض الحياة (وهذا تحقق في قصيدة الشعر الحر) وقد استخدم الشاعر هذه اللغة استخداما شاعريا ، يعبر عن نبض الحياة ،وفي الوقت نفسه يعبر عن تجربة المبدع في أعلى مستوى فنى ، ولا يمكن للشاعر أن يستخدم في شعره اللغة ، كما يستخدمها الناس في حياتهم المعيشية ، فالمفروض في لغة الشعراء أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة (509).

---

507 - راجع : د. عبد القادر القط : ديوان ذكريات شباب – ط . مكتبة مصر عام 1961 م . ص4.
508 - راجع : د. محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ط دار الفكر والخانجى عام 1971 م ص40:41.
509 - راجع : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص178.

وفي التشكيل الفنى لقصيدة الشعر الحر – كما ذكرنا - حرص الشاعر على تشكيل بناء موضوعى ، يعكس مشاعر الشاعر بعيدا عن التقريرية والمباشرة ،فلجأ الشاعر إلى استخدام الرموز والأساطير والتضمينات ، وكان إليوت كما ذكرنا - قدوة للشعراء العرب ، فقد اعتمد في شعره على الاقتباسات المتعددة ، من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والمعاصرة على السواء، يضمنها شعره، وبلغتها الأصلية.ومن هذه التضمينات ما أخذه من الأدب اليوناني في مقدمة القصيدة حيث تمنت (سيبل) حياة كحبات الرمل ، ولكنها افتقدت النبض والجمال ، فأصيبت بالجدب والذبول ، ليعبر عن العقم الذى حل بالأرض الخراب (أوربا بعد الحرب) وشخصية تيرسياس العراف المشهور ، الذى رأى ببصيرته ما آلت إليه أوربا من دمار وخراب ، ليكون شاهدا على كل العصور ، وضمن من الكتاب المقدس من سفر حزقيال ، ومن الكوميديا الإلهية لدانتى ، ومن شكسبير، ومن بودلير....إلخ(510) وقد كان إليوت ذا مقدرة عالية في استيعاب ، وهضم الاقتباسات التى يستخدمها ، ثم إفرازها من جديد ، لتصبح نسيجا عضويا في قصيدته (511)

---

510 - راجع : ت . س . إليوت أرض الضـياع ، ترجمة د.نبيل راغب ط الهيئة المصـرية العامة للكتاب عام 1987 ص 57:51 وراجع تعليق المترجم ص 105:80

511 - م. نفسه (كلام المترجم) ص 106

وقد استخدم الشعراء العرب في بناء الرمز في قصائدهم تضمينات لشخصيات عربية وأجنبية – كما فعل إليوت – للإفادة من القيم التى تتضمنها هذه الشخصيات، وذلك لإثراء القصيدة فنيا ، وإضفاء الموضوعية على معماريتها الفنية.إضافة إلى استخدامهم لأساطير من المنطقة العربية كأسطورة إيزيس وأوزوريس، وعشتروت وأدونيس عند الكنعانيين (والتى تقابل عشتار وتموز عند البابليين) وأسطورة جلجامش ... إلخ ، إضافة إلى كثير من الشخصيات الدينية ، والأدبية، والتاريخية ،والشعبية ، نذكر من هذه الشخصيات الدينية شخصية محمد(ﷺ) وعيسى ويوسف، ويونس ،ونوح ، ومن شخصيات الصالحين أبي ذر الغفارى، وعمار بن ياسر ....إلخ ومن الشخصيات الأدبية المتنبى، ومهيار الدمشقى ..... إلخ ومن الشخصيات التاريخية صقر قريش ،والحجاج ،ومعاوية ، وسيف الدولة،والمعتصم ..... إلخ ، ومن الشخصيات الشعبية عنترة ،والسندباد ، وشهريار ،وشهرزاد، وعلاء الدين .... إلخ لقد أصبح التعبير عن التجربة الإنسانية في إطار موضوعى ، يرفض ظهور الكاتب في الصورة المباشرة الواعظة ، وجاء بناء القصيدة متسقا مع هذه الرؤية،لخلق المعادل الموضوعى الذى عرض له إليوت كما ذكرنا،

فمثلا في قصيدة رحلة في الليل لصلاح عبدالصبور ، رغم تعبيرها عن السأم والملل اللذين يعيشهما صاحبها، ورحلته الإبداعية إلى مفاوز الشعر، إلا أن الشاعرعرض لتجربته في رؤية موضوعية وفي مقاطع ستة (بحر الحداد – أغنية صغيرة-نزهة الجبل السندباد – الميلاد الثانى – إلى الأبد) لتعكس لنا هذه المقاطع عن المعنى الأسيان في رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التى تتكرر في حياة أوليس وشهريار وأمثالها " إنه صراع أبدى لا ينتهى إلا ليعود فيحيا في اليوم التالى ، لخوض معركة جديدة ،هذه المشاهد المختلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع ، وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة ، وفي هذا سر نجاح هذه الصور ، في ذاتها وفي مجموعها "(512) ولعلنا نجد في تكنيك هذه القصيدة صدى لإليوت في تكنيكه الفنى للأرض الخراب ، والتى جاءت في خمسة مقاطع (دفن الموتى – لعبة الشطرنج – موعظة النار – الموت غرقا – ما قاله الرعد) وهذه المقاطع تآزرت فيما بينها لتعكس لنا قضية إنسانية (الخراب والدمار والإفلاس الروحى لأوروبا بعد الحرب) وعرض صلاح عبد الصبور في قصيدته لرحلة الصراع في الحياة الذى لا ينتهى إلا بموت الإنسان.

---

512 - د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط دار الثقافة، بيروت د.ت. ص 168.

من قضايا قصيدة الشعر الحر قضية تشكيل الصورة الفنية ، وقد وقف د. عز الدين إسماعيل على عنصر التجديد في الصورة الفنية من خلال الارتباط غير المتوقع بين طرفي الصورة ، بعيدا عن التشابه المنطقى بين الشيئين ، ويعرض لتعريف عزرا بوند للصورة الفنية بتلك التى تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن (513). فهذا يؤكد اتحاد الفكرة والشعور في الصورة ، ويقترح إطلاق مصطلح(Sone) أى ما ترجمته توقيعة ، بدلا من مصطلح الصورة (Image) لتدل على مجموعة الألفاظ التى تختار وتنسق ، بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة، فالتوقيعة هى الوحدة الحيوية في الشعر ، التى لا تقبل الاختصار(514) .والصورة بهذا المفهوم قد تتمثل في التشبيه أو الاستعارة الخصبة ، ولكنها لا تقتصر عليهما ، بل لها وسائل أخرى تتحقق بها من خلالها ، والصورةفي القصيدة الجديدة يتجاوب أصداؤها (سواء أكانت تشبيها أو استعارة أو رمزا) وتتساند مع مجموعة من الصور الأخرى لترسم لنا صورة كلية يكسبها التفاعل الحيوية والخصب ، وينهى دراسته عن الصورة باستعراض لقصيدة (رحلةفي الليل) صلاح عبد الصبور ،

---

513 - راجع :م . نفسه ص134.

514 - راجع : م. نفسه ص1414:139.

والتى تكونت من ست توقيعات (بحر الحداد – أغنية صغيرة – نزهة الجبل – السندباد – الملاد الثانى – إلى الأبد)ويعقب موضحا قيمة الصورة فيما تمنحه من معطيات فنية في الأداء الفنى قائلا" في توقيعة من هذه التوقيعات يحس الإنسان بالمعنى الأسيان في رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التى تتكرر في حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم ، إنه صراع أبدى لا ينتهى إلا ليعود من جديد ،كذلك الصراع الدائر على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ، ليعود فيحيا في اليوم التالى ، لخوض معركة جديدة ، هذه المشاهد المخنلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع ، وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة ، وفي هذا سر نجاح هذه الصور في ذاتها وفي مجموعها "(515) و فيما يخص الخروج على الوزن الخليلى، وعدم الالتزام بقافية (عمود الشعر) نجد أن ترجمة الشعر (نثرا) كان مقدمة لثورة الشعراء على الوزن العروضى، والقافية الملزمة للشاعر في نهاية البيت ذى الشطرين ، ففي عام 1920 نشرت جريدة السفور ترجمة نثرية لقصيدة البحيرة للامرتين بقلم محمود محمد مصطفي ، وفي عام 1922 قدم محمد كامل حجاج كتابه بلاغة الغرب ،

515 - م. نفسه ص168.

وهو مجموعة من الشعر الإنجليزى والفرنسى المترجم نثرا ، وترجم عبد الرحمن صدقى قصيدة انقباض النفس لكولردج (نثرا) وترجم على أدهم بعض شعر لتورجينيف نثرا أيضا ، وترجمت (نثرا) على صفحات السفور قصائد كثيرة لطاغور ولكيتس وللامرتين، لقد تجاوزت القصيدة الحديثة عروض الخليل بن أحمد، ونظام القافية ، فقد مر بنا محاولات التجديد الموسيقية عند جماعة الديوان وعند شعراء المهجر ، وقدجاء البحث عن بديل لموسيقى العروض الخليلى متواكبا مع طبيعة العصر ،والتشكيل الشعرى الحديث في رفضه لعروض الخليل بن أحمد كان سببا في الدراسات المتلاحقة – كما ذكرنا- للبحث عن إيقاع جديد للقصيدة ولتجاوز تنظيرالخليل بن أحمد ،الذى لم يعد صالحا لروح العصر، فقصيدة الشعر الحر بنية موسيقية متكاملة في صورة متناغمة لا تغلب النزعة الشكلية على لمحتوى ، ولا تهتم بالمحتوى على حساب الشكل الفنى ، فموسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الغرض : إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة...في صور جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها (516).

516- راجع : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص64.

ورغم تعدد المحاولات لتقنين موسيقى قصيدة الشعر الحر ، ولكن لم تستطع دراسة أن تضع تصورا نهائيا لموسيقى الشعر الحر، وقد كان لطه حسين ومن بعده تلميذه محمد مندور الفضل في وضع البداية الجادة ، بالاعتراف بقيمة مثل هذا التجديد في الشعر الحديث ، فقد رأى طه حسين أن تاريخ الأدب العربي يبرهن لنا نشدان التجديد في كل مرحلة حضارية ،بابتداع بحور جديدة ، والتجديد في الأوزان والقوافي ، وقد كان حذرا في دعوته ، فنادى بأن يكون التجديد في إطار ذوق المتلقين بحيث لا يصطدم بأذواقهم ، إذا جاء منقطعا عن التراث القديم ، الذى يسحر الآذان والنفوس معا بالألفاظ الجميلة ، والامتزاج بالصور الفنية الموحية التى لا تنشأ من انسجام الألفاظ فحسب ، وإنما تنشأ من من هذا الائتلاف العجيب في الصور آنفا ،وبينها وبين الألفاظ التى تجلوها ،بحيث لا يستطيع السمع أن ينبو عنها ، و لا تستطيع النفس أن تمتنع عليها ،ولا يستطيع الذوق إلا أن يذعن لها ، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه . (517)

517 - راجع : د. عدنان حسين قاسم : الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص122 نقلا عن الأديب البيروتية مقالة طه حسين (مسألة الشعر الحديث) عدد مايو عام 1960.

وكانت بداية تقييم الحركة الموسيقية للقصيدة العربية العمودية والبحث عن بديل موسيقى ، يجسد موسيقى قصيدة الشعر الحر على يد المستشرقين الذين عدوا الشعر العربى "من الشعر الكمى ، وحللوا الأبيات إلى مقاطع ،بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العروقد أخذ د. إبراهيم أنيس هذه الفكرة (العروض العربي يقوم على الكم) إلا أنه أضاف عنصرا آخر هوالتنغيم Intonation ،فعنده ليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التى يتكون بها النظم ،بل لابد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمه موسيقية خاصة (التنغيم) فموسيقى الشعر العربى تتكون من عنصرين رئيسيين:

1- النظام الخاص في توالى المقاطع .

2- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة Intonation في إنشاده(518).

وقد أفاد الدكتور مندور من قبل من محاولات المستشرقين ، فرأى أن موسيقى الشعر العربى ، تقوم على الكم والارتكاز ، والارتكاز -عنده – عنصر أساسى في الشعر العربى ،بل عنصر غالب ،ومن تردده يتولد الإيقاع ، لأن الارتكاز عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما ،على مسافات زمنية محددة (519)

518 - راجع م . نفسه ص 167 .
519 - د . محمد مندور في الميزان الجديد ط دار نهضة مصر للطبع والنشرد . ت ص 232

وأفاد من تحليل المستشرقين في تحليل مقاطع الأبيات ،بدلا من تحليلها إلى تفاعيل، وقسموا المقاطع إلى قصير، ومتوسط ،وطويل ، والمقطع الصوتى عبارة عن حركة قصيرة ،أو طويلة مكتنفة بالصوت ، أو أكثر من الأصوات الساكنة(520) عنده الأوزان العربية التفاعيل لم تكن هى التى تولد الإيقاع ، ولكن الإيقاع مقبول في الشعر العربى ، من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل ،في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية ،محدده النسب ،وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن(521) وإن أفاد د. إبراهيم أنيس من محاولات المستشرقين في تصورهم للمقطع الشعرى ،ورمز بالمقطع القصير (-)والمقطع المتوسط (5)والمقطع الطويل (9)، ولكن لم يعر اهتماما بالنبر ، وكل ما فعله تقطيع أوزان الخليل بالمقاطع الصوتية ،لذا وصف أحد الباحثين محاولته بأنها تمهيدية ، وتحمس الدكتور النويهى لفكرة النبر الذى قوامه مقاطع تختلف في القصر والطول ، أى في المدة الزمنية ، التى تستغرقها في نطقها ، بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ،وعلى مقدار النبرأو الضغط ،الذى يوقعه جهاز النطق عليه ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع ،وبحسب الضغط الواقع عليها ،في نمط من أنماط الترتيب"(522)

520 - د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ط دار العلم بيروت د. ت ص 147، و د. محمد مندور:فى الميزان الجديد ص 228

521 - د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ص 232.

522 - د . محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجى دار الفكر ط عام 1971 ص 235

وطبق رؤيته على قصيده كوليرا (لنازك الملائكة) في وباء الكوليرا الذى أصاب مصر عام 1947(523) ولكن - كما قال د . كمال أبو ديب " يصعب ـ إن لم يستحل أن يؤسس نظام إيقاعي متناسق على هذا النمط ،من النبر وحده"(524) وعلى الرغم من أن النبر كما يرى د. شكري عياد " يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا ،يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذى يريده بإيقاع التوافق بين عدد من العناصر التى تؤلف معا موسيقية الشعر" (525) ولكن - ونوافقه في رأيه - " الوزن أخص من الإيقاع ،أو أنه نمط إيقاعي معين" (526) وبلور د. شكرى عياد رؤيته للإيقاع في الجمع بين الوزن الشعرى والإيقاع ، وعنده قواعد العروض الخليلى عندنا أشبه بإطار ،نحاول ملأه بدراسة الإيقاع ،ودراسة الإيقاع في نظرنا هى الأهم ،لأنها يمكن أن تعطى القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربى"(527)

---

523 - راجع: م نفسه ص 319 .
524 - د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعيه للشـــعر العربى (نحو بديل جذرى لعروض الخليل بن احمد ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن) دار العلم ط عام 1981 ص 9 .
525 - د.شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى ط . دار المعرفة الجامعية القاهرة عام 1968ص9 .
526 - م . نفسه ص 58 .
527 - م . نفسه ص 80 .

وتلمس هذا الإيقاع في الوزن والنبر ،لأن النبر في الإيقاع الموسيقى" يلعب الدور الرئيسى ، فالموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم – في الرقص وغيره – من الشعر ، وطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفسيولوجي لهذه الحركة ،وهو تتابع الحركات القوية والضعيفة بنظام ، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن ، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات ،يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر، أما الإيقاع الشعرى فيجب ألا ننسى أنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر ، وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورا مهما في بعض اللغات ، فاق أهمية النبر نفسه، وإن كان النبر في الأصل من أهم أسباب الطول ،ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع ، هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات(528)

وقد طمح د. كمال أبو دبب إلى إيجاد بديل لعروض الخليل بن أحمد ،وقد اقترح د . أبو ديب النظام الايقاعى على ركيزتين أساسيتين :

1- التركيب النووى بدلا من نظام التفاعيل أو المقاطع .

528 - م . نفسه ص 58 .

2- الطبيعة (النبريه) لإيقاع الشعر العربي ،الذى هو تفاعل بين الكم و النبر .

والنووي الإيقاعى عند د. كمال أبو ديب :فا ـ علن ـ علتن(- 0،-- 0،--- 0) وعنده أن إيقاع الشعر العربي ينبع من حدوث التتابع لاثنين من ثلاث نوى مكونة، هى (--- 0) (-- 0) (- 0) أي (علتن)،و (علن) و (فا) (529)

واستبدل أبو ديب مصطلحات الخليل بن أحمد بمصطلحات يراها أكثر تعبيرا عن حركة الإيقاع كالآتي ، تسمية فا ، وعلن ،وعلتن ، نواة إيقاعية وتسمية التشكل الناتج من تركيبها " وحدة إيقاعية " وتسمية التشكل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها " تشكلا إيقاعيا " (530) و لا يكاد يخرج د . أبو ديب عن ثوب من سبقوه في رؤيته بأن النظام الكمي (للوزن) لا يخلق إيقاعا وحده ،وإن كان لابد من هذا التتابع الأفقي للنووى(- 0 ،-- 0 ، --- 0) شرطا جوهريا للإيقاع ، أما الشرط الجوهري الثاني هو النبر " الذى يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية، وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد – أيضا – من الاختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة في في خلق الصنيعة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية

---

529 - د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية ص 53 .

530 - راجع م . نفسه ص 48 : 49.

(531) ولعلنا ندرك حجم ما قدمه د. أبو ديب في تكريره لكلام سابقيه ، فهذه الآراء أشار إليها الدارسون من قبله مثل د. مندور ود. شكري عياد ود. إبراهيم أنيس ولكنه أراد التفرد في آرائه فربط بين هذه (النووي) والنبر ، فالنبر الشعرى عنده " لا ينبع من نبر الكلمة المفردة، ولا من بنيتها الصوتية ،وإنما من التفاعيل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري ،على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية، أي أن النبر الشعرى يمكن أن يتحد بالنبر اللغوي، حيث تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة، كما يمكن أن يفترق عنه(532)، وإن كان يحمد له أنه ربط النبر بالمعنى في قوله "إن النبر الشعرى يمتلك خصيتين : الأولى آلية مفروضة بطبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي ، والثانية حيوية تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية الكاملة " (533)

531 - م . نفسه ص 210 .
532 - م . نفسه ص 231 .
533- م . نفسه ص 307.

وقد لخص د. جودت فخر الدين رؤية أبي ديب للإيقاع فقال إن هذه الرؤية تنطوي على " تلاحم بين الكم والنبر، الكم بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إبداعا، وترتاح إلى النبر، ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقى في حقول موسيقية، لها خصائصها المتفردة، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع ولا يأتي اعتباطا ،ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه، فإنه جذريا يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة بكلمات أخرى ،النبر يقع على كتلة كمية ويؤدى دوره الموسيقى ،عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية " (534) ولكن خيب د. أبو ديب ظن القارئ بعد عباراته العنترية ،في بداية بحثه معتزا بجهده بداية من العنوان، الذى طمح لطرح بديل للعروض الخليلى ، وذلك بطرحه لمجموعة من الأسئلة تدل على أنه لم يدرك ماكان يهدف إليه إذ يقول " ثمة سؤال أساسي : كيف يتحدد مواضع النبر في الشعر خصوصا النبر الذى تفرضه اللغة ذاتها " (535)

534 - د . جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية فى النقد العربى حتى القرن الثامن الهجرى ط دار الآداب بيروت عام 1984 ص 150.
535 - د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية ص 303 : 304 .

ويتساءل مرة أخرى قائلا : "هل يخلق نموذج النبر الشعرى بصورة اعتباطية؟ أي هل يوفر النبر القالبى... تفريقا له من النبر اللغوى المفروض فرضا بحرية مطلقة، أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية، وخصائصها الكمية؟!" (536) وتكون إجابته بلا قائلا " من المستحيل في هذه المرحلة إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التي تفرض نفسها على الباحث " (537)

ونخرج من كتاب د . أبي ديب بقبض الريح اللهم إلا اعتزازه بنفسه ، والتطاول على مقترحات غيره من الباحثين ، لذا وصفه د. سعد مصلوح بقوله "تحول بنفسه وكتابه من باحث يغوص ويمحص إلى محام ،يترافع ويجادل ويسعى

جهده إلى نصب الشراك الجدلية للإيقاع بالخصوم، مستعينا في ذلك بمهارات وقدرات على الجدل" (538) ويكاد يجمع النقاد على أن الإيقاع في القصيدة هو الحركة الأكثر شمولا لموسيقاه، وأن الوزن جزء من الإيقاع وإذا جاز التشبيه قلنا إن الوزن ليس" إلا مجرد هيكل أما الإيقاع فروح تسرى في النص ،

536 - م . نفسه ص 304 .

537 - م . نفسه ص 357 .

538 - د . سعد مصلوح : مسألة البديل العروضى للخليل – مجلة فصول ج2 المجلد السادس يناير وفبراير ومارس 1986 ص 204 .

وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع والمتلقى على السواء، الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعرية ،بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضي فليس إلا قالبا خارجيا نفرغ فيه المعاني المختلفة "(539) ورأى الدكتور على عشري زايد أن " موسيقى القصيدة العربية في تراثنا يتمثل في إذكاء توقع المتلقى بهذا الوقع الموسيقى من خلال التماثل والتكرارفي التفعيلات، والعروض والضرب والقافية، في نظام يتصف بالإحكام والدقة من خلال هذه التكرارات يتولد التوقع، وإن حاول الشاعر على مر التاريخ التمرد على كسر هذا الإيقاع ،تمثل ذلك في الموشح ولكن هذا النظام الإيقاعى لم يتنصل لموسيقى الخليل بن أحمد ،ولكن اعتمد على تفعيلاته، بل وتوحيد القافية الأقفال والأغصان، وفي العصر الحديث حاول الشاعر العربى المعاصر كسر هذا التوقع، من خلال نظام(تكرار التفعيلة) وكان لهذا رد فعل أكثر على المتلقى لأنه كما رأى تشاردز غالبا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من تحققها، والنظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه" (540) لقد حاول الشاعر كسر حدة الانضباط في الوزن، الذى كان يحرم المتلقى من لذة كسر التوقع، مستفيدا من حركة التجديد السابقة في تاريخ القصيدة العربية، ومحاولات التجديد في الآداب الأوربية

539 - محيى الدين اللاذقانى : القصيدة الحرة معضلاتها الفنية و شرعيتها التراثية مجلة فصول المجلة 16 العدد 1 صيف 1997 ص 44.

540 - د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة الحديثة ط مكتبة دار العلوم ط 1979 ص 178

خاصة عند الرمزيين التي أفاد منها الشعراء في صنع موسيقى " عناصرها لم تكن مستمدة من قواعد مفروضة سلفا، وإنما كانت تتبع غالبا من التوافق الداخلى بين الكلمات والأحداث، فكان له إيقاعه الخاص الذى يحاول فيه أن يكون صورة من الإحساس الداخلى للشاعر والخوالج الباطنية، التي لا يمكن أن تتساوى أو تتماثل، وبدلا من أن يخضع الرمزيون الخوالج للتعبير أخضعوا التعبير لها ، فجرى تقسيم الأبيات تبعا للمدى الزمني الذى تستغرقه العاطفة "(541) فقصيدة الشعر الحر لم تتحرر من الوزن ، ولكنها بنت وزنها من معايير موسيقية جديدة، ولم تلتزم بالقافية الموحدة ، فلم يعد لها نظام ثابت ، وأصبحت ترتبط برؤية الشاعر ، في الاعتماد على وحدة التفعيلة مع استغلال الإيحاءات الصوتية التى كانت المنطلق لدراسة د. محمد فتوح أحمد في دراسة الإيقاع في كتابه (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) فالرمزيون عنوا بتحقيق الوضع الموسيقى الأمثل في القصيدة ، فإذا كانت الموسيقى خارجية وداخلية فالعروض يحكم الأولى، والقيم الصوتية تحكم الثانية،

541 - جيورجى جاتشيف: الوعى و الفن ترجمة نوفل نيوف ط عالم المعرفة ، الكويت عام 1990ص 73.

وقد رأى أن التطور الموسيقى في القصيدة العربى تجلى في إفادة الشعراء من الرمزيين، وجعله صورة للحالة النفسية ووسيلة للإيحاء، وقد استعاضت القصيدة عن الإيقاع بما تولده الموسيقى الصوتية في النص الشعرى من رنين غامض، لذا خرج الشعراء على النظام الشطرى الذى درجت عليه القصيدة العربية، وتجلى عن ذلك انهيار الأسطر المتساوية وحلت وحدة التفعيلة محل وحدة البيت (542) أما عن استخدام الرمز والأسطورة فكما ذكرنا من قبل ، يرتبط هذا بالأداء الموضوعى للقصيدة ، وكان لإليوت الأثر في استخدام ما أطلق عليه المعادل الموضوعى ،واستقطبت تجربة الشاعر الآفاق العربية والعالمية ، لأنها تعبر عن تجربة إنسانية لا تحد بمكان ما ، ويشترط في سياق الرمز أن يكون متسقا مع السياق الشعرى ، ليضفي عليه طابعا شعريا : بمعنى أنه كون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف ، وتحديد لأبعاده النفسية ، وفي هذا الضوء ينبغى تفهم الرمز في السياق الشعرى ، أى في ضوء العملية الشعورية التى تتخذ الرمز أداة وواجهة لها"(543)

542 - راجع: د محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ط دار المعارف عام1977ص 367
543 - م . نفسه ص200.

والقيمة الفنية للرمز كما يقول يونج إنه " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظى ، هو بديل من شيء يصعب ، أو يستحيل تناوله في ذاته " (544) و الرمز الأدبي ذو القيمة الفنية العالية ، ليس " هو الذى يفرض دلالته على الشاعر ، أو سياق النص ، وإنما الشاعر أو السياق هو الذى يخلق الرمز ، فلا مجال بعد ذلك للحديث عن ما يسمى بتوظيف الرمز في الأعمال الشعرية ، بل يبقى كل كلام حول الغاية والتوظيف من قبيل الحشو الذى لايؤدى إلى نتيجة ما ،ومن ثم فإن وراء كل قصيدة شعرية ناجحة رمزا من الرموز، فكل قصيدة لا تصل إلى مستوى هذه الصياغة تظل بعيدة عن الإبداع الحق ، وعن ذلك المعنى الشمولى الذى يستجيب لنداء العمق الإنسانى ماضيا وحاضرا ومستقبلا " (545) فخلق الرمز الأدبي ذى القيمة الفنية يحتاج إلى معايشة فنية للتجربة الفنية ،

---

544 - راجع : : د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ط . دار الأندلس د. ت ص153 والمرجع الذى رجع إليه فى الهامش.

545 - أحمد الطريسى : الرؤية والفن فى الشعر العربى الحديث بالمغرب ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع . الدار البيضاء ط1 1987م ص52.

وفي الوقت نفسه لا يكون بإرغام الشاعر نفسه على خلق رمز معين ، أو قصر حياته الفنية على رمز بعينه ، يجعله معادلا موضوعيا لرؤيته للواقع والحياة ، لأن ذلك قد يوقع الشاعر في مستنقع التكلف ، وأضفي استخدام الشاعر للرمز في بنائه الفنى قيمة جمالية للقصيدة الحديثة ، ذلك لأن الرمز يعتمد على الإيحاء ، ويبعد عن المباشرة والتقريرية ، ومرَّ بنا قول يونج عن الرمز إنه وسيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شئ لا يوجد له معادل لفظى ، ففي الرمز يتجاوز الشاعر تجاربه الذاتية، لتصبح هذه التجارب تجارب إنسانية رحبة، تتجاوز حدود الزمان والمكان، لذا قال كولردج في الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكونى، وفوق هذا كله يكشف الفانى عن الأبدى الباقى"(546)، هذا إذا جاء الرمز في ثوب شفيف يسهل إدراكه، أما إذا لجأ الشاعر إلى التعقيد والإبهام فيذهب بجمال الرمز ، وفي هذا يقول أحدهم " إن جمال الرمز قائم- بلا ريب - على عمقه، وعلى عظمة الفكر فيه ، ولكن الوضوح ـ أيضاً ـ شرط أساسى واجب الوجود ، ملازم للإنتاج، ولو سلمنا جدلا أن لا عمق بلا رمز، فلنسلم ـ أيضاً ـ أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح ركن من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله"(547)

546 - راجع :د.مصطفى ناصف : الصورة الأدبية،ص 183:182.
547 - أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث، ط . دار الكشاف بيروت عام 1949م . ص14.

وعندما يفتقد التشكيل الرمزى الجمال الفنى ، فيصبح عبئا على القصيدة ، لا موضع جمال لها وتمثل – هنا - يقول عبد الوهاب البياتى :

يافا....يسوعك في القيود

عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكى

وخفاش يطير

يا وردة حمراء ، يا مطر الربيع

قالوا ، وفي عينيك يحتضر الربيع

وتجف ، رغم تعاسة القلب ، الدموع

قالوا تمتع من شميم عرار نجد يا رفيق) (548)

548- عبد الوهاب البياتى :ديوان المجد للأطفال والزيتون ط مكتبة المعارف بيروت 1958 ص5.

فلم ينجح الشاعر في توظيف شخصية (يسوع) النبى الذى تحمل الصلب فداء للآخرين ، ليجعل من يافا رمزا لوطن تحمل العذاب من أجل غيره ، وجاء النسق التعبيرى مبعثر الدلالة : على قبابك غيمة ، خفاش يطير ، وردة حمراء ...إلخ ، فالرمز بهذه الصورة حال دون إنجاح عملية التلقى واستجابة المتلقى لجماليات النص الشعرى ،بخلاف توظيف السياب لشخصية المسيح عليه السلام في قصيدة (المسيح بعد الصلب)(549) حيث تصور السياب نفسه مسيحا يصلب ، ليوازى بين موقف صلب المسيح وبين الآلام التى عاناها في بلد تقمع فيه الحريات ، ويسود فيه البطش السياسى والتردى الاقتصادى ، ولكن رغم ذلك لم يزده الصلب إلا قوة وصلابة . فالمقياس الجمالى لاستخدام الرمز مدى اندغامه في النص الشعرى ، وتعبيره عن تجربة الشاعر بعيدا عن التكلف ، والترهل على جسد القصيدة،وقد قامت عدة دراسات نقدية لمعالجة هذا الملمح ، منها دراسة لصاحب هذه الدراسة بعنوان (دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو) وللمرحوم د. على البطل (الرمز الأسطورى في شعر بدر شاكر السياب) ...إلخ. وقد استخدم الشاعر الحديث الرموز (الأسطورية والشعبية والتاريخية والدينية ...الخ)

549 - بدر شاكر السياب : ديوان أنشودة المطر ط آفاق الكتابة، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2000م ص 127 وما بعدها .

ولجأ إلى القناع، من خلال شخصية تراثية يعبر بها وتعبر هى ـ أيضاً ـ عنه بما يريد من رؤى ومواقف اتجاه الواقع والحياة.والقناع صورة من صور الرمز ، وليس كل رمز يكون قناعا، وقد رأى د .جابر عصفور أنه بمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا ، ويعرف القناع بقوله "رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن يخفي الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره ، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها ، وتقدمها تقديما متميزا ، يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها ، أو تأملاتها ، أو علاقتها بغيرها ، فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع " وتتحدث بضمير المتكلم ،إلى درجة يخيل معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية ، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى "قناع " ينطق الشاعر من خلاله ، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمنى تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع " (550)

550 - د.جابر عصفور :أقنعة الشعر المعاصر ، مهيار الدمشقى ، فصول مجلد 1 العدد 4 عام 1981 م ص 123.

وقيمة القناع كما يرى د . جابر عصفور كناقد متفرد " ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته ،إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت ، ينطق صوت الشاعر لأنه " أى القناع " شخصية استعارها الشاعر من التاريخ ، أو الأسطورة ليلتقط بها ما يريد ، ولكن القناع في نفس الوقت ينطق صوت الشاعر ، ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق في القناع هو فيما يفترض على الأقل صوت الشخصية التاريخية ، أو الأسطورية أو المخترعة وليس هذا صوت الشاعر ، ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك ، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معا " (551) إن القناع عندما يكون ثريا بالدلالة ، غنيا بالإيحاء ، يتحول إلى " شحنة كلية تضج بالمغزى " ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى تشمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثر رمزى شامل ، عامر بالدلالة " (552) والقناع لا يمنح النص الشعرى جمالا ،إلا إذا كان ملتحما ببنية النص ، ومعبرا عن تجربة الشاعر ، بملائمة هذه التجربة للشخصية القناع ، فمثلا عندما اتخذ أدونيس من شخصية مهيار الدمشقى قناعا له ، معبرا عن تجربة الرفض الحضارى لأمته العربية ،

551 - المرجع نفسه نفس الصفحة .

552 - راجع المرجع نفسه ص80.

جاء هذا القناع مفتقدا القيمة الفنية لغرابته عن الوجدان العربى ، فمهيار شاعر شعوبي- مثله مثل بشار - رافض لواقع عربي ، اتخذ أدونيس من هذا الرفض مفهوما عاماً ، ليجعل مهيار (أو قل أدونيس) رافضاً لواقع حضارى رغم أن الدلالات التراثية لهذه الشخصية ، لا تتحمل شحنها بهذا الرمز ، فجعله يتوحد بالمسيح ، وسيزيف ، وزادشت ، والحلاج وفينيق ، والخضر ، هذا التوحد يفقد الإقناع الفنى، ولذا وصف جبرا إبراهيم جبرا هذا الدمج بالعقم، ذلك لأن كل قناع من هذه الأقنعة يمثل وجها بعينه(553)، إضافة إلى أنه يحور دلالة هذه الشخصيات بما يتنافي وما تثيره من دلالات في وجدان المتلقى العربى ، الأمر الذى يفقدها قدرتها على الإيحاء بهذه الدلالات التى يريد الشاعر التعبير عنها (554). ولاضطراب الرؤية يصف أدونيس (مهيار) بصفات بعيدة الفهم والاستيعاب، فيصفه بصفات أسطورية، ففي قصيدة (فارس الكلمات الغريبة). يمهد في مزمور نثرى قائلا عنه (مهيار) " يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد، وأمس حمل فأرة، ونقل البحر من مكانه ، يرسم قفا النهار، ويصنع من قدميه نهاراً،

553 - راجع : خلدون الشمعة : تقنية القناع - مجلة فصول المجلد 16 العدد 1 صيف 1997 ص 75.
554 - راجع : د. على عشر زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ص234.

ويستعير حذاء الليل ، ثم ينتظر ما لا يأتى، إنه فيزياء الأشياء ، يعرفها ويسميها بأشياء، لا يبوح بها إنه الواقع ونقيضه"(555) وفي مقطع (ملك مهيار)

من القصيدة نفسها يقول :

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

ملك مهيار

يجتاح في ملكوت الريح ويملك من أرض الأسرار(556)

وما ينطبق على جماليات الرمز الفنى في بناء النص الشعرى ، ينسحب على القناع ، فجمال القناع مرجعه مدى التلاحم بين صوت الشاعر ، وصوت شخصية القناع ، ومقدرة هذا الصوت في البوح عن تجربة الشاعر .وقد استحدم الشاعر العربي المعاصر الرموز المتعددة ، منها الرمز الأسطورى، والرمز الصوفي ، والرمز الشعبى والرمز الأدبي ....، فاللجوء إلى الأسطورة له جمالياته الفنية ، وقيمته الثرية ، بإعطاء القصيدة مذاقا فنيا جديدا ،

555 - أدونيس : أغانى مهيار الدمشقى، ط دار مجلة شعر، بيروت، 1961م . ص13.
556 - م .نفسه ص 16.

ولبناء النص الشعرى في صورة تخيلية سحرية وضيئة ، لتكون القصيدة معادلا موضوعيا لعالم الواقع ، وتعبر بطريقة غير مباشرة عن هذا الواقع . وقد علل صلاح عبد الصبور " الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى " (557) ومن النماذج الجيدة لتشكيل الرمز الأسطورى في الشعر قول أدونيس في قصيدة " البعث والرماد " :

أحلم أن رئتى جمرة

يخطفنى بخورها يطير بى لبعلبك

بعلبك مذبح

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه

يحترق

والشمس من حصاد والأفق

---

557 - صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . دار إقرأ . بيروت عام 1981م ص 140.

فينيق إذ يحضنك اللهيب أى أفق تروده

؟للموت ، يا فينيق ، في شبابنا

للموت في حياتنا

منابع ،بيادر

ليس رياح واحدة

ولا صدى القبور في خطوره

وأمس مات واحد

خبا وعاد وهجه

كان يرى بحيرة من كرز

حريقة من الضياء ، موعدا

خبا وعاد وهجه

من الرماد والدجى

تأججا (558)

558- أدونيس : الأعمال الشعرية ج2 ط دار المدى للثقافة والنشر 1996م . ص 70:69.

ففي هذه القصيدة استدعى الشاعر طائر " الفينيق " الذى يحترق لينبعث هو أو طائر آخر في مكانه ، ليسحب هذه الحالة على نفسه ، مضحيا بنفسه في سبيل حياة جميلة لغيره ، عنوانها الفداء ، ومن خلال الفناء ، كل ذلك من خلال خلق فنى يعتمد على أسطورة طائر الفينيق الذى يحترق ليبعث من جديد ، ونلاحظ هنا أن النص صمم نفسه من داخله دون تدخل من الشاعر بطريقة متكلفة مبتذلة ، وهذا جمال التشكيل الرمزى ، وشبيه بالبعث والرماد قصيدة الناى والريح لخليل حاوى ، التى يطرح فيها قضية البعث مقابل الموت الذى طرحه في قصيدتى " نهر الرماد " و " بيادر الجوع " أما عندما يفتقد الرمز الأسطورى جمال التشكيل الفنى في صنع العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ، فتبعد أطراف التجربة ،وتضيع الدلالة ، وينبهم المعنى ، كقول البياتى في قصيدة (مرثية عائشة)(559)

يموت راعى الضأن في انتظاره ميته جالينوس

يأكل قرص الشمس أورفيوس

تبكى على الفرات عشتروت

---

559 - السيف والقيثار من أشعار عبد الوهاب البياتى اختارها وقدم لها شوقى عبد الأمير، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام 1999، ص111.

تبحث في مياهه عن خاتم ضاع وعن أغنية تموت

تندب تموز، فيا زوارق الدخان

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الأوراق

يجدا الشاعر- هنا- بين أسطورة (أورفيوس) وعشتروت وأدونيس وعائشة، التى جعلها رمزا (للحب الأزلى الواحد، ينبعث فيضئ ما لا يتناهى من صور الوجود)

بيد أن شغف الشاعر بجدل كثير من الشخصيات أدى إلى اضطراب الرمز وتداخله ، وهذا ما ألمح إليه د. على عشرى زايد في حديثه عن إشكاليات التشكيل الرمز ، وما أمحت إليه في دراستى للرمز في إبداع معين بسيسو .

وما ينطبق على الرمز الأسطورى في تقييم جمالياته – عند النقاد - ينطبق على الرموز الأخرى ، الرمز الصوفي ، والرمز الشعبى ، والتراث العالمى ، وقد تناول الشعراء العرب في تشكيلهم الرمزى لكثير من الشخصيات الرمزية الأسطورية عن الأساطير اليونانية القديمة ، كشخصية أوديب وسيزيف وهرقل وبنيلوب وسربروس وميدوزا، أورفيوس .. إلخ،

ولا شك أن هذه الشخصيات الإنسانية (غير العربية) ذات إيحاءات ودلالات رمزية ، بما يثرى التجربة الفنية، ويعبر عن طريق الإيحاء عن القيم الإنسانية التى تضمنها هذه الشخصيات وتلك الأحداث ، وتناول الشاعر العربى – أيضا- في بنائه الرمزى كثيرا من الشخصيات المعاصرة ذات القيمة الرمزية والدلالات الإنسانية ، نذكر منها باتريس لومومبا ـ وفيدل كاسترو ـ وجان بول سارتر ـ وكريستوف غباينا (في شعر سميح القاسم) ولوركا وبودلير (في شعر صلاح عبد الصبور). ودون كيخوت وبول روبسون ونكروما (في شعر الفيتورى) وماياكوفسكى وكاسترو (في شعر توفيق زياد) وبوشكين ولينين وبول إيلوار وأراجون (في شعر معين بسيسو) وتناول لأحداث ذات قيمة رمزية نذكر منها حرب طروادة و كوميون باريس (أول من أقام مجتمعا اشتراكيا)...إلخ . وقد أدى استخدام الشاعر للرمز الأسطورى الغريب عن الوجدان العربى إلى وسم هذا الشعر بالغموض السلبى والإبهام ، لـ " غرابة الأسطورة ومخالفاتها لمعتقد الجمهور ... ، ونفور الجمهور منه ، إذ أن الهدف من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفي والنفسى لها في وجدان القارىء

ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة ، ولذلك فإنه من شرط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقى ، وأن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره " (560)

لقد وقع الشاعر العربى في مزلق حين شغف بحشد قصائده بأسماء لشخصيات أسطورية ، لا عهد للقارىء العربى بها ، وعمد إلى الحواشى يثقل بها قصائده لتفسير وتوضيح الإشارات الأسطورية ، مما حول الشعر إلى" إنشاء خيالى ، لايستطيع المتلقى أن يلحق به إلا بمعجم مفصل لأساطير العالم" (561)

فاستخدام هذا التراث الأسطورى الغريب عن الوجدان العربى ، صنع إشكالية افتقاد التواصل بين الشاعر و المتلقى في النص الشعرى ، مما دفع ببعضهم اللجوء إلى الهامش لتوضيح معالم الأسطورة التى يوظفها في نصه الفنى كما فعل السياب في هامش قصيدة (رؤيا في عام 1956) فذكر نبذة عن آتيس " يقابل تموز الإله البابلى عند سكان آسيا الصغرى القدماء، يحتفل بعيده في الربيع، حيث يربط تمثاله على ساق شجرة، وحيث تبلغ الحمية أوجها عند أتباعه وعابديه، جرحون أنفسهم بالسيوف والمدى

560 - عبد الله محمد الغذامى:كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول مجلد 4 عدد 4 عام1984م ص 98.
561- منير العكش: أسئلة الشعر ص 14.

حتى تسيل دماؤهم قربانا " وكررهذا التوضيح في هامش قصيدة (سربروس في بابل) سربروس هو الكلب الذى يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية حيث يقوم عرش برسفون آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت، وقد صوره دانتى في الكوميديا الإلهية حارسا ومعذبا للأرواح الخاطئة...إلخ، يقول في مفتتح هذه القصيدة:

ليعو سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمة

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام... إلخ(562)

فلولا معرفة اسم الشاعر واتجاهه الأيديولوجى، وماذا يعنى سربروس (الكلب الذى يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية)، هذه القصيدة لا يفهمها إلا من يعرف هوية الشاعر (عراقى) واتجاهه المعارض للسلطة، ولم يشر للعراق مباشرة ولكن من خلال استخدام اسم المكان (بابل موطن الحضارة البابلية في العراق)، فجعل (الشاعر) نورى السعيد كلباً مسعوراً يربض على مدينة قضى عليها، بعيداً عن أنوار الحضارة لتصبح مدينة الموتى،

562 - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، ط دار العودة، بيروت 1971، ص 482.

أو ما تبقى من أزهار حضارة ذهبت مع الأيام. وأخذ يعيث في الأرض فساداً بالقتل والنهب والدمار، أعتقد أن القارئ بدون معرفة هذه الأطر، لا يمكن أن يلج إلى أعماق المعنى.و ما يقال عن استخدام الرمز الأسطورى الذى لاينتمى إلى تراثنا ، ينسحب على توظيف الشخصيات والمواقف والأحداث الأجنبية ، فالقارىء يبذل مجهودا مضنى للوصول إلى الدلالة لغرابة هذه الشخصيات عن حسه وذوقه وثقافته ،ويكفي أن نقف على نموذجين : أحدهما لتوظيف إحدى الشخصيات الأجنبية ، والثانى في توظيف أحد الأحداث في النص الشعرى كأداة رمزية ، معبرة بصورة غير مباشرة عن تجربة الشاعر ، لندرك مدى المعاناة التى يعانيها القارىء لإدراك دلالة نص بهذه الصورة الرمزية البعيدة وجداننا العربي ،النموذج الأول (توظيف شخصية من الشخصيات ذات القيمة الإنسانية) في قصيدة (بطاقة معايدة إلى بوشكين)(563) للشاعر معين بسيسو حيث يتصف النص بالإبهام ، فأول ما يجب على القارئ أن يعرف : من هو بوشكين ؟ ولماذا اختاره الشاعر ؟

563 - معين بسـيسـو : الأعمال الكاملة، ط دار العودة بيروت، ط2، عام 1981، ديوان الأشـجار تموت واقفة ص 281.

فمعيار جمال اللفظ قدرته على الإيحاء والتعبير عن تجربة صاحبه ، ومدى قربه من وجدان المتلقى ، وانحرافه عن المباشرة في أدائه الفنى . ومن الملامح الفنية التى وقف عليها الدكتور عز الدين إسماعيل في قصيدة الشعر الحر درامية القصيدة ، وهذا البعد يعطى القصيدة عمقا وثراء ، لأنه كما قال كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى ، لأنه أعلى صورة من صور التعبير الفنى ،ويتحقق هذا المبدأ في القصيدة من خلال الصراع ، فالفكرة في القصيدة لا تسير سيرا طرديا ،ولكن نجد نوعا من المفارقة والتناقضات في سير القصيدة لتظهر الباطن في عرضها للسطح ، والسطح في عرضها للباطن ، وبذلك تسرى في روع القصيدة الحركة ، إضافة إلى عنصر الموضوعية التى تحدثنا عنها ، وهذا نعكس على لغة القصيدة من حوار ، وحوار داخلى ،وسرد لكى يحسم الشاعر تجربته الذاتية ، في إطار موضوعى حسى وملموس (564). وتتبع د . عزالدين لنماذج شعرية يتوافر فيها النزعة الدرامية ، من خلال الصراع وإبراز المتناقضات ، وموضوعية الأداء ، من هذه النماذج قول بدر شاكر السياب ، في قصيدته (أسير الفراعنة):

564 - راجع : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص282:279.

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب و لا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النار

في ظله....والدرب دوار

أبوابه صامتة تغلق

نستشف في هذه الأسطر ومن خلال الحوار الداخلى في صورة لإلفين يتناجيان في سعادة وحبور ،أما الصورة الثانية فصورة ذات الشاعر ، هذه الصورة التى لم يعبر عنها في صورة تقريرية ، نستشف منها افتقاده للحب (لا حب لا دار) فإبراز صورتين متناقضتين ، والحركة والحركة المقابلة أضفي على القصيدة سمة الدرامية ،في اتخاذ المفارقة والمقابلة بين موقفين "هذا التقابل في الموقف الجزئى الصغير بين الإلفين في عشهما من الدوحة ، وبين الشاعر ألا يدل على تقابل أعم بين عوامل الوجدان ، وعالم الطبيعة بن الذات والموضوع ؟

ولم يكن مثل هذا التساؤل ليثور في نفوسنا لو لم يكن تركيبة المشهد درامية " (565) ومن صور التعبير الدرامى في قصيدة الشعر الحر إضافة إلى (أسلوب الحوار الديالوج) أسلوب الحوار الداخلى (المونولوج) ومن جماليات الحوار الداخلى الذى يكون فيه الصوتان لشخص واحد " إغراؤنا بما يقول هذا الصوت ، وقد يكون العكس ، أى تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها ، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير "(566) ومن النماذج التى وقف عليها د . عز الدين للتمثيل للنزعة الدرامية من خلال الحوار الداخلى الفقرة الثانية من قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى (حلم ليلة فارغة) حيث نجح الشاعر في إثارتنا من خلال الحوار الداخلى ، يقول :

بالأمس طائر الغرام زارنى

جناحه أخضر

أليس ذلك ما أقول ؟

---

565 - م . نفسه ص 290.
566 - م . نفسه ص294.

جناحه أخضر

وبالندى جناحه مبلول

أليس حقا ما أقول ؟

هنا وقف

دار في منازل الحى ، ودار وانعطف

تابعته ، كان فؤادى يرتجف

حتى وقف ....إلخ

وقد تجلى الحوار الداخلى في تكراره (أليس حقا ما أقول) وقد استطاع الشاعر أن يحركنا ذهنيا ونفسيا في الاتجاه المقابل ، فإذا به يستثير الصوت الداخلى المضمر في نفوسنا ،الذى كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ يحدثنا عن زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر له،لقد دار بخلده هو ، كذلك نفس الشىء الذى كان قد بدأ يدور بخلدنا ....هذا الحوار قد أضاف للموقف المراد للتعبير عنه أبعادا لم تكن لتظهر لو اكتفي الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفي من الواقعة بالإخبار عنها، ولكن تجسيما لموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه ، خلال ذلك الحوار الداخلى قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا و إقناعا . (567)

567 - راجع : م . نفسه ص 298:295.

5 - شعر الحداثة وفوضوية المعايير الفنية والنقدية

تطورت القصيدة الحديثة - بعد الستينيات- تطورا كبيرا ، رؤية ومعالجة وأداء ، لدرجة أنها قد فقدت صلتها بكل روافد التلاقى بينها وبين القصيدة الشعرية من قبل ، وكما يقول الدكتور محمد عبد المطلب " الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش مرحلة خلق دائمة ، بمعنى أن المتلقى واجه بآفاق متعددة للنص الواحد "(568) هذا ما أطلق عليه بشعر الحداثة (569) فالحداثة ترفض النمذجة ، وتدعو دائما إلى تجاوز المألوف ، الحداثة هدم للماضى وبناء للجديد ، دون الوقوف عند نموذج بعينه ، وكما رأى د. عبد الرحمن القعود يصعب الوقوف على تعريف للحداثة ، ولكننا نقف على ملامحها التى يمكن إيجازها في الآتى :

---

568 - د. محمد عبد المطلب : مصادر إنتاج الشعرية فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997، ص49.

569- يصعب تحديد معنى الحداثة والتأريخ لبدايتها ، وقد قسم مار شال بيرمان الحداثة إلى ثلاث حقب : الأولى من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ، والثانية مع المد الثورى في التسعينيات من القرن الثامن عشر ، والثالثة : فى القرن العشرين .

راجع : مارشال بيرمان : حداثة التخلف : تجربة الحداثة ترجمة فاضل جتكر ، ط دار كنعان للدراسات والنشر ط1 1993 م ص8 .

ورأى هنرى لوفيفر أن المرحلة الأخير هى فترة الغليان وقد بدأت نحو 1905 مع أبو لينير وبيكاسو وغيرهما ، وبلغت أوجها عند نهاية الحرب العالمية الأولى 1918 م ،واختتمت ما بين 1925م و 1930 م ، مع الثبات المزدوج لحركتى الرأسمالية والثورة البروليتارية .

راجع : هنرى لوفيفر: ما الحداثة ، ترجمة كاظم جهاد ، ط ابن رشد للطباعة والنشر ط1 1983م ص35.

ويكاد يتفق معه مالكوم برادبرى فى رؤيته لبلوغ الحداثة ذروتها فى 1930 تقريبا .

راجع : مالكوم برادبرى وجميس ماكفارلن : الحداثة ج 1. ، ترجمة مؤيد فوزى حسن ط دار الإنماء الحضارى ط2 1995م ص35.

فأول هذه الخصائص الولوع بالغريب أو على حد تعبير كامبانيون عبادة الغريب أو الغامض ، فالغموض والتناقض ملامح أساسية في حركة الحداثة ، لذا فليس غريبا بسبب هذا التناقض أن تولى الحداثة شيئا ما اهتماما ثم تعود لترفضه كالشكل – مثلا – فقد أولته الحداثة في أول أمرها اهتماما كبيرا ، ثم عادت فضربت به عرض الحائط (570) وعند يوسف الخال : الحداثةفي الشعر إبداع وخروج به على ما سلف ، وعند كمال أبو ديب الحداثة ، انقطاع معرفي، وعند أدونيس الحداثة " شيء جديد يقال ، وطريقة قول جديدة"(571) وعند مارشال بيرمان أن تكون " حداثيا يعنى أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقضات " وأن " أحد شروط الالتصاق الكامل بالحداثة هو أن تكون معاديا للحداثة "(572) ومن سمات الحداثة – أيضا- التغيير الدائم ، وافتقاد النموذج الثابت ،

---

570 - راجع :د.عبد الرحمن القعود :الإبهام فى شـــعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) .عالم المعرفة الكويت مارس 2002 الكتاب رقم 279.ص 77.

571- أدونيس : مقدمة للشعر العربى ط . دار العودة بيروت ط4 1984م ص100.

572 - مارشال بيرمان : حداثة التخلف : تجربة الحداثة ترجمة فاضل جتكر ، ط دار كنعان للدراسات والنشر ط1 1993 م ص 6.

حتى ولو كان مؤقتا ، وقد وصف بودلير الحداثة بما هو سريع الزوال ، وليس للحداثة حد معين يمكن الوقوف عنده ، لذا لا يحفلون بالماضى ، بالبناء عليه وتجاوزه ، أو محاكاته أو تقليده ، وفي هذا يقول فلوبير " فكل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتابا جميلا حول لا شيء ، وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية"(573) فالحداثة عند كثير من الشعراء والمفكرين تجاوز للماضى لا امتداد له ، وابتداع الجديد ، لا الاتفاق على شكل ثابت محدد ، ومغامرة متصلة ، لا ركون إلى نموذج ما ، ولا يختلف مفهوم ما بعد الحداثة عما قبلها ، من الاضطراب والتداخل والتناقض ، حتى في تحديد الفترة الزمنية التى أطلقوا عليها ما بعد الحداثة ، بفترة الثلاثينيات والخمسينيات ، فيصعب التفرقة فكريا فيما بينهما ، فعلى حد تعبير ميشال فوكو " أى تمييز تفريقى بينهما أمر ميئوس منه " (574) ومن ملامح ما بعد الحداثة اضطراب الدلالة ، فالنص الشعرى فيما بعد الحداثة " يفضل الكلمات المفزعة من الدلالة ، على الإشارات الدالة "(575)

---

573 - مالكوم برادبرى وجميس ما كفارلن : الحداثة ج1 ص25.
574- ميشال فوكو : ما هى الأنوار – مجلة فكر ونقد السنة الأولى يناير 1998 م عدد5 ص 140.
575 - راجع د . عبد الرحمن القعود : الإبهام فى قصيدة الحداثة ص 88.

ويرى هيبدايج " إن ما بعد الحداثة هى حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب ، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة متصلة من السطوح العكسية كالمرايا المتقابلة ، تجتذبنا صرخة الدال المجنون Signifier ، ويصف هيبدايج ما بعد الحداثة بأنها التلفيق ، والتعارض ، .....والفراغ المفرط " (576)

ورأى أحدهم أن الحداثة يمكن النظر إليها على أنها ظلت قائمة إلى جوار ما بعد الحداثة ، واشتملت على عناصر مشتركة مثل التوجه التكنولوجى ، وسلب الإنسانية (أو التجريد) والبدائية ، ومذهب الإثارة الجنسية والتناقض الأسمى ، والتجريبية ، وهذه عناصر أصبحت أكثر دخولا في مذهب ما بعد الحداثة (577). فإذا كانت اللغة هى لبنة البناء في التشكيل الفنى ، فقصيدة الحداثة كما رأى أدونيس " خلق تقدم للقارئ ما لا يعرفه من قبل ، في بنية شكلية غير معروفة، وهى- إذن- لا تعكس، وتلك هى الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير "(578).

576 - د. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارىء (نظريات التلقى – وتحليل الخطاب و ما بعد الحداثة) ط . النسر الذهبى للطباعة د .ت ص 178.

577- راجع : د. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارىء ص 186.

578 - أدونيس : زمن الشعر، ط دار الفكر، بيروت، ط5 عام 1986، ص294.

لغة الشعر عند شعراء السبعينيات – كما رأى إدوار الخراط - لا تقوم على التقرير والإبلاغ والتوصيل ، ولكنها لغة سؤال وشك وحيرة ، وانعكس ذلك على بنية القصيدة ، فجعلها معقدة مفتوحة الاحتمالات ، لا المفهومات الجاهزة (579) لقد نادى أدونيس بتفجير اللغة ، وأوضح جبرا إبراهيم جبرا المقصود بتفجير اللغة إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات ، والاهتمام بالتفجير اللغوى حال دون عملية التلقى ، و أصبح همّ الناقد " استحلاب طاقات اللغة بعيدا عن باقى العناصر المؤثرة ، مما أدى إلى أن تنمو القصيدة داخليا ، وفي اتجاه واحد ، منعزلة عن حركة التلقى"(580) وغالى كثير منهم في الانحراف الذى يباعد بين الدال ومدلوله ،أو مرجعه المعجمى إلى درجة أن تهجر الدوال مراجعها القاموسية ،وإحالاتها الدلالية المألوفة ، فتدخل – ويدخل المتلقى معها – في دوامة التعدد والاحتمال والالتباس ، وهجر الدوال لمرجعيتها ولإحالاتها الدلالية المعروفة ، يعنى تعطل إحالية اللغة إلا إلى نفسها ، كما يعنى دخولا باللغة إلى عالم الميتافزيقا أو المجهول ،

579- راجع :إدوار الخراط : لمحة عن شعر السبعينيات ، مقالة نشرت فى جريدة الرياض عدد 10937 السنة 35 ، الخميس 4 يونيه عام 1998م . نقلا عن د. عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام فى شـــعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) .عالم المعرفة الكويت مارس 2002 الكتاب رقم 279.ص 174.

580 - د.محمد كشيك: إشكالية الشعر وإشكالية التلقى ـ مجلة إبداع العدد4 السنة 3 إبريل 1985 م ص126.

وتحميلها مجهودا بأن تستعيد براءتها وفراءها وقوتها الأصلية من ناحية ، وأن يستعيد الشعر – أيضا – خاصية قوته الإبداعية وقيمته الميتافيزيقية من ناحية أخرى ، لكن هذا سواء تحقق ، أو بقى في مستوى المحاولة قناة من قنوات الإبهام المتدفقة في الشعر(581). ولاشك أن هذا المفهوم للغة جاء انعكاسا لتأثر الشاعر العربي برؤية النقاد والمبدعين في الغرب ، هذه اللغة - كما مرَّ بنا - مغايرة للغة في القصيدة العمودية ، ففوكو – مثلا – يرى أن " الكلمات مهما بلغ عددها ، لايمكن أن تستغرق كل الأشياء" (582) ومهمة الشعر كما مر بنا قول ريكو " هى شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات ، ومن ثم فالشعر لا يسعى إلى تجاهل هذه التعددية .... أو استبعادها، إنما يسعى بالأحرى إلى الاحتفاء بها و إبراز دلالتها ، وشحذ طاقتها، وذلك بغية أن يستعيد للغة كل قدرتها وطاقتها على الإدلال " (583) ونادوا بما عُرف بالشعر الصافي والذى لا يعدو أن يكون صورة عليا للشعر التجريدى ، فهو يشترك معه في الغموض وانبهام الدلالة ، وهو شعر صافٍ ،لأنه خلّص نفسه ووفاها من أدران الطابع العقلى وطابع الحقيقة والوضوح (584).

581- راجع : د . عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام فى شعر الحداثة ص 261.
582- عابد خزندار : حديث الحداثة . ص213.
583- نقلا عن د . عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام فى شعر الحداثة ص 224.
584- راجع : جورج أستور: الشعرالخالص ،مجلة الآداب عدد 2 ، فبراير 1962ص39.

ونادى أدونيس بمصطلح الرؤيا الذى وقف عليه طويلا، وهذا المصطلح يظهر صورة من صور استعمال اللغة في صورتها غير الموضعية ، وقد كان له الأثر في استخدام اللغة في صورتها المفرغة من الدلالة ، في شكل تهويمات وتجليات متداخلة ومتضاربة ، تنفصل انفصالا تاما عن الدلالة ، وقد اختزل أدونيس الشعر بمصطلح الرؤيا ،وعرفها (الرؤيا) تعريفا غائما بأنها " قفزة خارج المفهومات السائدة " أى أنها " تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها " (585) وعند جارودى " مهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكيل عليها ، بل مهمتها على العكس تفجير تفريعاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال، لنستخلص منها إمكانيات غير متوقعة ، وآمالا ومعانى كامنة مدهشة ، تحمل في طياتها تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد إلى مادة تخلق الأساطير " (586)

585- أدونيس : زمن الشعر ص9.

586- روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، القاهرة ، دار الكاتب العربى عام 1968م ص 243.

إنها رؤية جديدة ترفض التأطير ، والتعبير عن الدلالة ، وخلق النص الفنى ذى الدلالة المتصورة ذهنيا ،ليصبح الشعر لا موضوع له ، و ينتهى الموضوع إلى التشذر والتشظى والغياب ، فمثلا يقول عبد المقصود عبد الكريم في الفقرة 8 (كيميا) من ديوان يهبط الحلم بصاحبه :

كان يمشى على قلبه

وينام على قلبه

كان يخزن في قلبه حشرات

نساء

وأشياء يحسن نسيانها

حين حاصره السيل ألقى قناديله

إنه يرتدى الكيميا

ليوارى بشاعة أحداثه

ولّى إلى مرأتيه

على مرأة ما يزال يشمٌّ روائحها

كالنبى الحقيقى

يكنز بحرين وبعض العبارة في حيلة

لاصطياد السنين وشوق إلى الذى لم

وبنت على حافة الثانية

بين أمّ وبنت ذباب يمزق أيامه

يفقد القلب والكيميا ويفتقد

ليس بكاء

ولكنه ضحكات الأوزة

يحنو على بيضة من حجر (587)

587- عبد المقصــود عبد الكريم : ديوان يهبط الحلم بصــاحبه ،ط .الهيئة المصــرية العامة للكتاب ،مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة عام 2002.ص 37:34.

إننا لا نشعر أية علاقة بين المعجم اللغوى بعضه ببعض في النص الشعرى ، مما يؤدى إلى انفلات الدلالة ، فالقصيدة تتحدث عن الذى ينام على قلبه ، ويمشى على قلبه ، ويخزن حشرات في قلبه ، ويرتدى الكيميا ، وهذا الذى بهذه الأوصاف كنبى حقيقى ، ثم ننتقل إلى دلالة مفرغة أخرى لبنت وأم وبينهما ذباب يمزق أيامه ، ليبكى كضحك الأوزة ، ويحنو على بيضة من حجر ، ولا يستطيع القارىء أن يلم بدلالة ما ، وسط معجم لغوى تتخاصم ألفاظه وتتنافر فيما بينها ، لذا لاتستطيع خلق دلالة معينة، وقد تأثرالشعراء في هذا الملمح بالشكلانيين والبنيويين، فالبنيوية تركز على أدبية الأدب ، وتهتم بأنساق النص وأنظمته الداخلية ، بدلا من دلالته ، فالخطاب الأدبي في منظور كل من الشكلانيين والبنيويين صياغة لغوية مقصودة لذاتها ،أى أن اللغة فيه ليست مجرد قناة تعبر منها الدلالة فيتلقاها المتلقى ، وإنما هى غاية في ذاتها (588)وكما يقول شكلوفسكى " إن غموض الفن هو نقل الأحاسيس بالأشياء كما تُدرك ، وليس كما تعرف ، وتقنية الفن هى إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها ، وجعل الأشياء صعبة ، وزيادة صعوبتها فعل الإدراك ومداه ،

588- راجع : د. عبد الرحمن القعود : الإبهام فى شعر الحداثة ص237.

لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها من إطالة أمدها ، فالفن طرقة لممارسة تجربة فنية الموضوع ،أما الموضوع ذاته فليس له أهمية " (589)

فمثلا يقول محمد عفيفي مطر في قصيدة العرس العظيم:

يا جبل الشعر

طيرت ضفائرك الصخرية

فاختبأت فيها الشمس نهارا بعد نهار

وانعقدت في جنبيك عروق الثلج

وانطفأت فوق السفح النار

***

في ليلة عرسك يا أيوب

سيحط على مئذنة الصيف

قمر ثلجى مصلوب

589- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ،ترجمة د .جابر عصفور ، ط دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 عام 1991 ص 28:27.

في ليلة عرسك يا أيوب

سيحط البوم على ضفاف الليل

ويطير الصقر الأسود في التبانة

فتفر نجوم الليل مطفأة من غير مدار

في ليلة عرسك يا أيوب

سيساق إليك الهودج مطويا من غير عروس

ستمد إليك موائد لا يعمرها غير السوس

وسيرقص في محفلك جراد الصيف

وتموء القطط الليلية....إلخ (590)

فلا نجد علاقة بين الألفاظ فيما بينها في النسيج اللغوى ، وبدهى لا نقف على دلالة معينة بعينها ، فمالعلاقة بين الجبل والشعر ؟! ، والضفائر والصخر ، وعروق الثلج ؟!، وأين أعراس أيوب التى ستحط على مئذنة الصيف ؟!،والقمر الثلجى المصلوب ؟! ،ولا نعرف المقصود بالبوم الذى يحط على ضفاف الليل ، والصقر الأسود الذى يطير في فضاء التبانة ،

590- محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت دمشق وزارة الثقافة عام 1968 م ص 39 وما بعدها .

وجراد الصيف الذى سيرقص ... القصيدة إلى آخرها مجرد تهويمات مفرغة ، لا دلالة لها ، ولا قيمة فنية نستشفها اللهم إلا هذا اللهاث الأجوف ، الذى خلقه افتقاد الألفة بين الألفاظ في تجاورها ، وخلق المعنى في صورته الهولامية ، كل هذا جاء نتيجة للحداثة التى بنيت على تدمير كل شىء معهود تدميرا شاملا وبلا هوادة في هذا الهدم ، وقد ألقت هذه الرؤية ظلالها على الإبداع الفنى ، فاتسم بالتعقيد والإبهام ، وادعى الشعر كثير من الأدعياء المجذوبين بحركة الحداثة، مصداقا لقول د.حامد أبو أحمد :إذا أردت أن تكون حداثيا فاكتب ما لايفهم ، وترجم ما لايفهم ،وأصبحت تعنى الحداثة التنصل من كل قيم الماضى ، وحشد كم من الألفاظ غريب عن ذوق القارئ والناقد ، لتصبح قراءة القصائد أشبه بقراءة الفلاسفة للوجود، فالحداثة وافتقاد الموهبة وتطفل أدعياء الشعر عوامل هذا المشكل .وما ينطبق على اللغة ينسحب على تشكيل الصورة الفنية، فلم يعد مطمح الشاعر عند تشكيل الصورة الفنية الجمع بين شيئين لعلاقة المشابهة (كما عهدنافي مفهوم الصورة من قبل) بل أصبح طموح الشاعر النفاذ إلى أعماق النفس لخلق صورة يلتحم فيها عالم الذات بالعالم الخارجى ، لإعادة صياغة هذا الواقع فنيا، حيث " نرى الأشياء في ضوء جديد وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعيا وخبرة"(591)

591 - د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف، د.ت، ص341.

وبذلك أصبحت الصورة نوعا من الاستبصار والكشف عن المجهول ، واستبطان دهاليز النفس ، لتصوير هذه الغياهب بمفردات الواقع ، وفيها يعتمد الشاعر على حدسه وفطنته، أو بتعبير أدونيس " بالحدس والإشراق أى بنوع من التجلى المعرفي ، لإدراك الشئ اللامرئى ، فليست المعرفة أن نرى المرئى ، المعرفة هى أن نرى ما وراء اللامرئى ، هى أن نعرف دخيلاء الأشياء "(592). بهذه الصورة لم يعد النص الشعرى الحداثى مهتما بأن يعبر عن فكرة ، أو يوصل معنى ، فالشعر الحداثى يرفض غرضية الأدب ودوره الاجتماعى والأخلاقى- كما قال الشاعر أدونيس – " لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع " (593) أو كما قال ديزيرة سقال : إنه شعر" لغوى الهدف قبل أن يكون أى شىء آخر "(594) وعند غالى شكرى الشعر والموضوع نقيضان ، فالشعر لاموضوع له ، وإنما هو تجربة ورؤيا ، فشعر الحداثة " لايقول سوى أنه لايقول شيئا " (595) لذا أصرَّ الشاعر الحداثى على تفريغ الألفاظ من دلالاتها المرجعية وإعطائها دلالات جديدة ، ليس لها علاقة بمعنى الكلمة ، وإقصاء الكلمة عن معناها منزلق فنى ، إلا إذا قصد من وراء ذلك بناء صورة فنية في تعبير مجازى ،

592 - راجع : أدونيس : الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت ط1 1992، ص222 : 223.
593- أدونيس : مجلة فصول مجلد 4 عدد4 ص20.
594- د. ديزيرة سقال: حركة الحداثة ،آراؤها وإنجازاتها ، دار الصداقة العربية ط 2 عام 1997 ص 82.
595- فانسان جوف: رولان بارت والأدب ترجمة محمد سويرتى، ط أفريقيا الشرق ط1عام1994ص 77.

ناهيك عن إعطاء الكلمة دلالة جديدة لا علاقة لها بالمعنى المعهود لها ، مما يزيد من هوة الإبهام بين الدوال والمدلولات ، يقول د. محمد عبد المطلب " إن شعرية الحداثة تقدم لغويتها على (التعالى) الذى يكاد يلغى الفاصل بين ما يسمى باللغة ، وما يسمى بالكلام بوصفه تنفيذاً فعليا للغة ، لأن كل خطاب مؤسس لغته عندما ينتج كلامه، أو لنقل إن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها من مبتكراتها لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن تستسلم لقوانينه ورسومه ، وتحصر نفسها في منطقة سيطرته ونفوذه الذى اكتسب نوعاً من القداسة نتيجة لطول الممارسة من ناحية، وإحاطته بكم هائل من المحرمات من ناحية أخرى" (596). وكان أدونيس أشد المتحمسين لتفريغ اللغة من دلالاتها المعهودة وعقد علاقات جديدة بين مفرداتها في تشكيل المعجم اللغوى وذلك بـ " تفجير للغة من الداخل " (597) ويسرد (أدونيس) طريقته في تنفيذ رؤيته بقوله " أستعين بطرق تجعلنى أخلخل هذا الماضى ، مثلا أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء غامضة ، لامرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض ، بل أكثر ، إننى أجدها في شكل ماضٍ ، أول ما أعمله أن أفرغ اللغة من محتواها ،

596- د. محمد عبد المطلب : مناورات الشعرية ط دار الشروق، ط2 . 1996.ص56.
597 - أدونيس : زمن الشعر ط . دار العودة ، بيروت ط5 ، د . ت ص131.

و أحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلى ، ثانيا: أبدل علاقاتها بجاراتها ،ثالثا :أغير جذريا النسق الموضوعة فيه كقصيدة ، وبهذه الأفعال الثلاثة ، يخيل إلى أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة " (598) إن هذا التوجه توجه فوضوى ، إلا أن الدكتور محمد عبد المطلب يصرَّ على أن يطلق عليه (فوضى خلاقة)"(599) لم يعد الإيقاع محصورا في الوزن والقافية، اللذين يمثلان المنظومة الموسيقية، للتنظير العروضى للخليل بن أحمد فقد تجاوزت الشعرية الحديثة هذه الرؤية، ليصبح الإيقاع في صورته المتعددة روحا تسرى في أجزاء القصيدة ، يعطيها مذاقا موسيقيا يتجاوز نظام الوزن الخليلى، ليعكس لنا حركة إيقاع النفس المبدعة في ذبذبات الألفاظ والحروف ، والجمل والعبارات، وفي استخدام أدوات أخرى ، كأدوات الترقيم ، والتعجب والاستفهام ، واستخدام التوازن ، والجملة الموسيقية ، واستخدام تكنيك جديد للسطر الشعرى ليستنفر طاقته الموسيقية، انطلاقا من أن الوزن تشكيل واحد له طول محدد ، وأنغام محفوظة ،

---

598 - منير العكش :أسئلة الشعر ، ط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 نوفمبر 1979م ص 129.

599 - راجع : د. محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام 2009 م . ص22.

أما الإيقاع فمجموعة من التشكيلات المتداخلة تتغير بتغير المناخ النفسى، وفي هذا التغير الذى يثور على كل الأطر الخصوصية، فالألفاظ بتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة ،هى التى تخلق الإيقاع .. ولا يمكن دراسة الصورة في القصيدة الحديثة بصورة مستقلة على الإيقاع(600).

إضافة إلى التفنن في التكنيك الفنى لنسيج النص الشعرى، حتى أنه يصعب علينا- في الفترة الأخيرة فترة ما بعد الستينيات - أن نتتبع نموذجاً فنيا للخلق الفنى ، وندرسه دراسة أفقية لنتاج الشعراء كما مر بنا قول د . محمد عبد المطلب " الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش مرحلة خلق دائمة، بمعنى أن المتلقى يواجه بآفاق متعددة للنص الواحد "(601)

ولعل أقرب وصف لطبيعة هذا النص الانفلاتية من النمذجة ، في المزج بين الواقع والأسطورة ، الحقيقة والتاريخ ، الفكر العربى والغربى ، هو نص جديد يختلف اختلافا تاما عن روح القصيدة العمودية ، في استخدام اللغة ، وإنتاج الصور، وخلق نوع من الإيقاع يقوم على ذبذبة النفس ،

---

600 - راجع : محيى الدين اللاذقانى : القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997، ص44.

601 - د. محمد عبد المطلب : مصادر إنتاج الشعرية فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997، ص49.

التى تعتمد على وقع الحروف والكلمات والجمل والصور في نسيج خاص .. إضافة إلى استخدام التكنيك الطباعى الذى أملى على الشاعر، الإفادة من استخدام أدوات الترقيم ... وهندسة الجمل من حيث الطول والقصر وكتابتها بصورة معينة في الصفحات ... وترك بياضات ليكملها القارئ .. إلخ ، لذا قال د. طه وادى " بناء القصيدة المعاصرة يتضافر في تشكيله الواقع والتراث ، الحاضر والماضى ، الذات والموضوع ،إنه بناء جدلى جديد ، يهتم بالإنسان لا بالفرد ، بالقضية لا بالموضوع ، كما أصبح الخيال أكثر تعقيدا ، والتصوير أثرى رمزيةً ، والكلمة أبعد دلالة ، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى ، لأن القصيدة المعاصرة (للقراءة) وليست للخطابة أو الغناء ، كما اقتربت اللغة من لغة الحياة ، لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة ، وإنما في قدرتها الدلالية والرمزية "(602)

602- د.طه وادى: جماليات القصيدة المعاصرة ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان عام 2000.ص11.

6 - مناهج نقد الشعر الحداثى:

1- البنائية

صاحب هذه الحركة الشعرية حركة نقدية تعكس فوضوية الإبداعفي القصيدة الحديثة ، فكثرت المناهج وتداخلت ، وجاء كثير منها من خارج دائرة

الأدب كالبنيوية ، والسيميولوجية ، فالبنيوية منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم ، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، وإن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة والنقد الأدبي، ويمكن تصنيفها ضمن مناهج النقد المادي الملحدة. وحدد بياجيه المفهوم العلمى لكلمة بنية Structure بقوله " نعنى بكلمة بنية نظاما من التحولات محتويا على قوانين خاصة به ، ومحتفظا بشخصيته أو مخصبا لها عن طريق لعبة التحولات هذه ، لكن دون أى تدخل لعناصر خارجية عنه ، بكلمة أخرى إن البنيوية هى ذات صفات ثلاث رئيسية : (الكلية La Totalite) و(التحولات LesTransformations) و(التنظيم الذاتى Lautoreglage) (603). و

603 - راجع : هاشم صالح : مجلة مواقف بيروت العدد 36شتاء 1980 ص81. نقلا عن د.خالد يوسف فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب ص22.

فسر جولدمان مصدر هذا البناء بأن الإنسان له وعى محدود ، وهذا الوعى يستوعب آلاف المواقف الحسية ، في نطاق عدد محدود من التصنيفات التى تتجمع في مسارات محدودة من الوعى ، أى أن الإنسان بوعيه المحدود ، يكون مضطرا لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك ، يحتفظ بها مدة طويلة لكى يحل بها مجموعة من المشكلات المتماثلة ، وليس حله هذا هو الحل المثالى ، ويوضح دريدا فكرة عدم وجود البناء المركزى ، بمقارنته بين البناء الإنشائى وبناء الفكر الإنسانى ، فيرى أن البناء الإنشائى لابد له من مركز ثابت يمسك بكل ما حوله ، وإلا تخلخل البناء وانهدم ، فالبناء وظيفة ، وهو لعبة حرة ، ولما كان البناء في الفكر – بالصورة الملموسة – غائبا، فقد اتخذت اللعبة التى تمثل الفكر الإنسانى أشكالا متنوعة لا حصر لها ، نجدها في وحدة سلوك الإنسان البدائى، لأنه يحمها أساس واحد من التفكير ، هذا ما أكده ليفي شتراوس رائد البنائية الأنثروبولوجية ، بل البنائيين عامة ، ولا يخص هذا العقل البدائى فقط ، بل العقل البشرى عامة ، ذلك أن العقل البشرى الذى هو في الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، ومن هنا نصل إلى الفكرة الأساسية في الأنثربولوجيا البنائية وهى وحدة بناء العقل البشرى ، وبناء على ذلك فإننا عندما نقوم بدراسة العناصر البنائية للظواهر الحضارية ، فإننا نقوم في الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة العقل البشرى.

وهكذا نجد أنفسنا في تصور وحدة البناء ، في العقل والسلوك البشرى ، ومنها السلوك الإبداعى ، فالبنائية منهج لعديد من العلوم المختلفة منها الإبداع الفنى ، يقوم على تخيل وحدة بين مكونات العمل الفنى ، وهذه الوحدة في البناء ليس لها نظام ما ، ولكن على جهد الباحث في استبيان هذه الوحدة (604). و يتساءل القارىء عما إذا كانت البنائية فلسفة أم مذهبا ، أم هى أقرب ما تكون إلى العلم الذى يعتمد على الفروض والنظريات ، أم هى مجرد منهج يدعى أصحابه أنه المنهج الأفضل الذى يوصل إلى الكشف عن الحقيقة.

والباحث عن مدلول هذا المصطلح يجد أن البناء في اللغة هو الطريقة التى يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، والبناء لا يبحث في محتوى الشىء وخصائص هذا المحتوى ، بل يبحث في علاقة الأجزاء ، أو العناصر بعضها ببعض ، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه بالنموذج الهندسى أو الرياضى ، وفي وسع النموذج أن يستوعب الوحدات ، أو العناصر التى يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض ، وكلما كان النموذج قادرا على تفكيك العناصر المكونة للعمل ، وربط بعضها ببعض على نحو يستكشف كوامنها ،

---

604 - راجع : م . نفسه ص170:171.

وليس مرتكزا على مجموعة من الأفكار المسبقة الدارجة ، كان مطابقا للعمل نفسه ، أو نقل لحقيقته الخفية .فالبنيوية - أساسا- منهج بحث مستخدم في عدة تخصصات علمية ، تقوم على دراسة العلاقات المتبادلة ، بين العناصر الأساسية المكونة ، لبنى يمكن أن تكون : عقلية مجردة، لغوية ، اجتماعية ، ثقافية ، بالتالي فإن البنيوية تصف مجموعة نظريات مطبقة في علوم ومجالات مختلفة ، مثل الإنسانيات، والعلوم الاجتماعية، والاقتصاد ، لكن ما يجمع جميع هذه النظريات هو تأكيدها على أن العلاقات البنيوية ، بين المصطلحات تختلف حسب اللغة/الثقافة، وأن هذه العلاقات البنيوية بين المكونات والاصطلاحات يمكن كشفها ودراستها، بالتالي تصبح النبيوية مقاربة أو طريقة (منهج) ضمن التخصصات الأكاديمية بشكل عام يستكشف العلاقات الداخلية للعناصر الأساسية في اللغة ، الأدب ،أوالحقول المختلفة للثقافة بشكل خاص مما يجعلها على صلة وثيقة بالنقد الأدبي وعلم الإنسان الذي يعنى بدراسة الثقافات المختلفة، تتضمن دراسات البنيوية محاولات مستمرة ، لتركيب "شبكات بنيوية" أو بنى اجتماعية ، أو لغوية أو ، عقلية عليا، من خلال هذه الشبكات البنيوية يتم إنتاج ما يسمى" المعنى meaning "

من خلال شخص معين ، أو نظام معين أو ثقافة معينة، يمكن اعتبار البنيوية كاختصاص أكاديمي أو مدرسة فلسفية بدات حوالي 1958 وبلغت ذروتها في الستينات والسبعينات (605) ولأن البنيوية منهج يستخدم في علوم كثيرة ومنه الأدب ، فبدهى نجد فوضوية في المصطلحات ، وفي تعداد أنواعها ، فتستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات ، والمفاهيم الإجرائية في عملية الوصف ، والملاحظة ، والتحليل ، وهي أساسية في تفكيك النص ، وتركيبه كالنسق والنظام ، والبنية ، والداخل ، والعناصر، والشبكة ، والعلاقات ، والثنائيات ، وفكرة المستويات، وبنية التعارض والاختلاف ، والمحايثة والسانكرونية ، والدياكرونية ، والدال والمدلول ، والمحور التركيبي ، والمحور الدلالي ، والمجاورة ، والاستبدال ، والفونيم، والمورفيم ، والمونيم ، والتفاعل، والتقرير والإيحاء،والتمفصل المزوج ....الخ .وهذه المفاهيم ستشتغل عليها فيما بعد كثير من المناهج النقدية ولاسيما السيميوطيقا الأدبية ، والأنتروبولوجيا ،والتفكيكية ، والتداوليات ، وجمالية القراءة ، والأسلوبية ، والموضوعاتية (606)

605 - http://ar.wikipedia.org/wiki/

606 - http://ar.wikipedia.org/wiki/

وتعددت أنواع البنيوية ، فهناك البنيوية اللسانية ،مع دوسوسور ومارتنيه وهلمسليف وجاكبسون وتروبوتسكوي وهاريس وهوكيت وبلومفيلد...، والبنيوية السردية Narratologie مع رولان بارت، وكلود بريمون، وجيرار جنيت...، والبنيوية الأسلوبية stylistique مع ريفاتير وليو سبيتزر وماروزو وبيير غيرو، وبنيوية الشعر مع جان كوهن مولينو وجوليا كريستيفا ولوتمان...، والبنيوية الدراماتورجية أو المسرحيةDramaturgieمع هيلبو... أو البنيوية السينمائية مع كريستيان ميتز....، والبنيوية السيميوطيقية مع غريماس وفيليب هامون وجوزيف كورتيس...، والبنيوية النفسية مع جاك لاكان وشارل مورون ، والبنيوية الأنتروبولوجية خاصة مع زعيمها كلود ليفي شتراوس الفرنسي وفلاديمير بروب الروسي، والبنيوية الفلسفية مع جان بياجيه وميشيل فوكو وجاك دريدا ولوي ألتوسير...في مجال النقد الأدبي، فإن النقد البنيوي له اتجاه خاص في دراسة الأثر الأدبي يتخلص : في أن الانفعال والأحكام الوجدانية عاجزة تماماً عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، لذا يجب أن تفحصه في ذاته، من أجل مضمونه، وسياقه، وترابطه العضوي، فهذا أمرٌ ضروري لا بد منه لاكتشاف ما فيه ، من ملامح فنية مستقلة في وجودها عن كل ما يحيط بها ، من عوامل خارجية (607)

607 - http://www.saaid.net/feraq/mthahb/112.htm

إن البنيوية منهج فكري نقدي مادي ملحد غامض، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية، لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويتم ذلك دون تدخل فكر المحلل أو عقيدته الخاصة ونقطة الارتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبنية، لا الإطار، هي محل الدراسة، والبنية تكفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها، وفي مجال النقد الأدبي، فإن الانفعال أو الأحكام الوجدانية عاجزة عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، ولذا يجب فحصه في ذاته من أجل مضمونه وسياقه وترابطه العضوي، والبنيوية، بهذه المثابة، تجد أساسهافي الفلسفة الوضعية لدى كونت، وهي فلسفة لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية، ومن هنا كانت خطورتها(608)

وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل ، وتجاوز الخارج المرجعي ، واعتباره نسقا لغويا داخليا ، في سكونه وثباته، وقد حقق هذا المنهج نجاعته في الساحتين اللسانية والأدبية ، حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة ، للتسلح به ،

http://www.saaid.net/feraq/mthahb/112.htm - 608

و استعماله منهجا وتصورا ومقاربة في التعامل ، مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية ، وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب، لأنه يجمع بين الإبداع ، وخاصيته الأولى ، وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات قصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية (609) ومن إشكاليات المنهج البنيوى إغفال التاريخ ، وإغفال فردية المبدع ،وكثير من أعمالهم صاغوا نماذجهم في أشكال رياضية ، بحيث يبدو العمل الأدبي شكلا بلا روح (610) ، فالنقد البنيوى نقد عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، فإذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى في الأدب ، ينفي تماما وظيفة التصور ، أو المحاكاة كما ينفيها المذهب التجريدى في الفنون التشكيلية ، فإن ذلك المذهب هو البنيوية ، ولعل من أسباب اهتمام البنيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحديا أكبر للفن التجريدى ...لقد اقتحم التجريد تخوم النثر ،واستطاع الناقد – بواسطة التحليل البنيوى – أن يكشف أدق الحيل اللغوية التى يعمد إليها القاص لينسلخ من الواقع(611).

---

609 - http://www.annabaa.org/nbanews/62/152.htm

610 - راجع : م. نفسه ص180.

611 - راجع : د.شكرى عياد : موقف من البنيوية : مجلة فصول ،المجلد الأول ، العدد الثانى ،يناير عام 1981 ص190:191.

ومن النقد الموجه للبنيوية - أيضا - " استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتمادا على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا ، وكل ما قدم إلينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن في أحسن الأحوالإلا أوصافا جيدة (للأعمال المدروسة) ويجب ألا يقدم الوصف – حتى ولو كان صحيحا – على أنه تفسير للجمال ،إذ لا يوجد طريقة يتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية "(612) وقد سار النقد البنيوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية ، بل إن شتراوس نفسه شارك في تشكيل هذا النقد منطلقا من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى ، ومن هنا كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبي عن "أدبية الأدب" لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو "علم الأدب " فكان لا بد من اللجوء إلى التاريخ ، وكان لــ (لوسيان جولد مان) دور فاعل في ترسيخ هذا الملمح ، فقد أدخل في صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التى أدت إلى ظهورها ،

612 - م . نفسه ص195.

بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التى تميز عملا يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خلال الشكل ، وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة ، أو السلوك بطرقة مباشرة (من خلال المحتوى)(613)

وعند تودوروف علم الشعر مبحث من مباحث السميولوجية ، ويرى أنه سيختفي يوما عندما تصبح السيميولوجية علما مكتمل البناء ، تبحث في الأدب كما تبحث في غيره، انطلاقا من من افتراض وجود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومعان تدل عليها هذه الوحدات، أما التناقض بين الجوهرى بين البنيوية (أو السيميولوجية)من ناحية وعلم الأدب من ناحية أخرى من ناحية أخرى ،فقد أشار إليه تودوروف ، فعنده كل عمل أدبي هو عمل فردى ، فلا يمكن فصل أدبية الأدب عن فرديته ، ومن ثم لا يمكن الحديث عن بنية تخضع لها كل الأعمال الأدبية ، أو صنف واحد منها ، وقد شعر البنيويون بذلك فرأيناهم في السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن سميولوجية الأدب أكثر مما يتحدثون عن بنيته(614).

613 - راجع : م . نفسه ص196.
614 - راجع : م . نفسه ص197.

ولعل التناقض الأساسى في البنيوية هو التناقض الأساسى في هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعيا مستمرا لتحول كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به الكمبيوتر ، وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت – إلى عهد قريب – تضبط سلوك الإنسان نفسه، وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب ، كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر، وبينما نرى انتصارات الكمبيوتر تتوالى في ميدان العلوم الطبيعية، ودور الإنسان ينكمش في تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للإنسان – على الأقل – صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل في الوصول إلى أى قانون عام ، فيعلنان أن كل عمل أدبي له قانونه ، وبذلك يؤكدان – مرة أخرى – أن للإنسان وضعه المتفرد في الكون ، الذى يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص(615). ولكن البنيوية كثيرة الوجوه ، وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجيا لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجيا نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث ، فمن باب أولى أن تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجا لدرس النص الأدبي ،

615 - راجع : م . نفسه ص198 .

والنص الأدبي – في نهاية الأمر – ليس إلا نوعا من الاستعمال اللغوى . وكانت دراسة الأسلوب قبل البنيويين قائمة على فكرة الانحراف ، أى الاستعمال اللغوى الذى يخرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعان وجدانية إضافية ريدها الكاتب، فهو التعبير اللغوى عن فردية العمل الأدبي ، وقد طور اشبتسر هذا المنهج فجعله صالحا لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة القوية الدلالة ، في العمل المدروس، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل، ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، فرأوا فيه إفساحا لمجال التأثر الذاتى ، ومن ثم ظل بعيدا عن مجال الأدب، فحاول جاكبسون أن يضع قانونا للغة الشعرية ، فوصفها بأنها تمتاز بسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى ،وهذه العبارة لا جديد فيها ،سوى براعة حبك العبارة ، ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسى ، فعند سوسير أن هناك طريقتين – متكاملتين غير متعارضتين – للتحليل اللغوى : إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر في النص)إما للاشتقاق ، وإما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف ....إلخ ،

فزاد جاكبسون على ذلك أن أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة ، وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر ، أى التشابه أو التضاد ، فسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى معناه أن تصبح العلاقة في النص المقروء علاقة تشابه ،وتضاد بجانب علاقة تجاور ، فهذا القانون لم يزد إلا تكرار للمنظومة البلاغية القديمة (616). المهم في هذا المنهج أن العمل لا يفسر بغيره ، وأسلوب التفسير هذا للأدب شبيه بالمذهب الذرّى في الفلسفة ، إذ يعتبر أن العمل الأدبي مؤلف من ذرات أى نصوص ، كل ذرة أو نص فيه صورة مصغرة عن المضمون العام للنتاج الأدبي الكامل .ومما يؤخذ على هذا المنهج أنه يحيل العمل الأدبي إلى مجرد تراكم كمى لوحدات ، لذرات ونصوص ، تكرر ذاتها في العمل الواحد ، والسؤال الذى يطرح نفسه هو : ما الداعى لتكرار البنية الواحدة في العمل الأدبي ، ما دام العمل الأدبي كله بنية واحدة ؟!

616- راجع : م . نفسه ص199:198.

2- المنهج السيميولوجى:

السيميولوجيا كما عرّفها بعضهم " العلم الذى يدرس العلامات ، نجد هذا التعريف عن غير ناقد منهم عند جوليا كريستيفا ، وجون دوبوا ، وكرماص ، وجوزيف راى (617) و السيميولوجيا علم للعلامات دون تحديد (لغوية وغير لغوية) عند كثير منهم ، ففي موسوعة علم الإنسان السيميولوجيا " علم العلامات ، أو السلوك المستخدم للعلامة ، وينطوى على دراسة كل من الاتصال اللغوى وغير اللغوى ، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشرى صور الدلالة التى يتم تفسيرها وفقا لمبادىء عامة مشتركة ، وعادة ما يتم ذلك بمناظرتها بالسلوك اللغوى " (618) وهذا التعريف غير المحدد لنوعية العلامات نجده عند د. صلاح فضل في تعريفه للسيميولوجيا " بأنها العلم الذى يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة " (619)

---

617 - راجع : محمد إقبال عروى : السـيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف فى اللغة – مجلة عالم الفكر – مجلد 24 العدد 3 الكويت – عدد يناير فبراير مارس عام 1996 م . ص189:190.وراجع : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى : مجموعة من المؤلفين – ترجمة رضـوان ظاظا ،مراجعة د. المنصـف الشـنوفى – الكويت – عالم المعرفة العدد 221 عام 1997م ص 221.

618 - شارلوت سيمور سميث : موسوعة علم الإنسان – ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع ، إشراف محمد الجوهرى ، القاهرة ، المشروع القومى للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ص433 .

619 - راجع:د.صلاح فضل:نظرية البنائية فى النقد الأدبى:ط دار الشروق القاهرة عام 1998م ص 297.

وعند سعيد علوش السيميولوجيا تعنى " دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت أنظمة للعلامة ، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة ، كأنظمة علامات في الواقع " (620) وعند محمد السرغينى السيميولوجيا هى ذلك العلم الذى يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا " (621) وإن فرَّق أحدهم بين العلامات اللغوية وغير اللغوية ، فخصَّ السيميولوجيا للثانية ، واللسانية للأولى في هذا تعريفه السيميولوجيا بـــــــ " ذلك العلم الذى يبحث في أنظمة العلامات لغوية ، أو أيقونية ، أو حركية ، وبالتالى فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية ، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التى تنشأ في حضن المجتمع " (622) يبدو من التعريفات السابقة أنه علم يهتم بالعلامة وهو اتفاق عند الجميع، أما مضمونه فهو دراسة الأنظمة الرمزية والعلاماتية عند دكتور صلاح فضل ودكتور علوش ،ودكتور محمد السرغينى ، وقد جعلها بير غيرو مخصصة لأنظمة الإشارات ، وفي موسوعة علم الإنسان جعلوها علما لدراسة مظاهر كل أنماط السلوك الثقافي البشرى ، (623)

---

620 - د. سـعيد علوش : معجم المصـطلحات الأدبية المعاصـرة ،ط. دار الكتاب اللبنانى بيروت لبنان عام 1985م ص 118.

621 - د. محمد السـرغينى : محاضـرات فى السـيميولوجيا ،ط. دار الثقافة للنشـر والتوزيع ، الدار البيضــاء عام 1987م ص 5.

622 - د. جميل حداوى : السيميوطيقا والعنونة – مجلة عالم الفكر – مجلد 25 العدد 3 الكويت – عدد يناير فبراير مارس عام 1997 م . ص 80.

623- راجع : د. عصـام خلف كامل : الاتجاه السـيميولوجى ونقد الشـعر دار الصـفا لطباعة بالمنيا عام 2002م ص 22:20.

ومما يدلل على الاضطراب في التعامل مع هذا المصطلح ترجماته المتعددة فقد ترجم هذا المصطلح بال : السيمياء ،السيمية ،السيميائية ،السيميوطيقا ، السيميولوجيا ، والرموزية، وترجم هذا المصطلح الطيب البكوش إلى العربية باسم الدلالئة ،والأفضل السيمياء كما يرى د. عصام خلف "لأنها قديمة متعارفة على وزن عربي خاص بالدلالة على العلم "(624) ويكاد الباحث يشعر بمتاهة في قراءة الكتب المترجمة لهذا الاتجاه ،وكذلك الدراسات التى تعاملت معه ، فمحمد مفتاح يقسم النظريات اللسانية إلى التيار التداولى ، والتيار السيميوطيقى (بدلا من استخدام السيميائى والسيميولوجى) ، والتيار الشعرى . ومهما يكن من اختلاف في تعريف السيميولوجيا والتعامل مع هذا المنهج فإنه لا يمكن تجاهل إيجابياته ، في اهتمامه بالعنصر اللغوى في النص ، والنص تشكيل لغوى في المقام الأول " فلا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء ، وبذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسيميولوجيا

---

624 - راجع : المرجع نفسه ص 22.

إذ " هى تمدنا بالمعانى والمدلولات ،أى أن نموذج المعانى في السيميولوجيا نموذج لسانى ،وبالإضافة إلى ذلك فاللغة مكون للسيميولوجيا إذ يستحيل بناؤها ما لم تكن اللغة عنصرا بنائيا فيها " (625)وهذا المنهج بهذا التصور منافٍ لطبيعة النص الأدبى كتشكيل لغوى خاص بعالم النص ،لاستخدام اللغة في غير مسارها المعتاد لاعتماده على المجاز ، ولغة المفارقة التى تقول أشياء ، وتقصد دلالات أخرى (كقولى – مثلا - لمن أهاننى : شكرا لك). وهذا التعامل مع لغة الشعر يحتاج جهدا وكدا للذهن ، لذا قال أحدهم "اللغة الشعرية تتقدم إلى المتلقى ، عبر وسائط فنية عدة ، تحمل الخصائص الجنسية لنصها ، كان شعرا ، أو قصا ، أو سواهما ، وحسب الطبيعة البنائية لهذا النص أو ذاك ، وتتراتب تلك الخصائص ،أو تتضافر ، أو تمتزج فلا تتبين خصيصة من سواها إلا بعد جهد تفكيكى تركيبى خاص ..."(626) والتعامل مع النص كتشكيل لغوى يقيم النص من داخله ،بدون الرجوع إلى علاقة النص بمؤلفه ،أو الواقع المحيط به ، وهذا التصور كان مطلب الدارسين في العصر الحديث بحثا عن "أدبية النص " ،

625 - د. حنون مبارك : دروس فى السيميائيات ،ط1 دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب عام 1987م ص 75.

626 - د. محمد فكرى الجزار : لسانيات الاختلاف ، ط . الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1995م ، سلسلة كتابات نقدية رقم 43،ص 43.

وفي هذا يقول أحدهم " إن قراءة النص القصد منها التوقف لدى النص من داخله ، ونحلله من جنس أدواته ، لنكشف عن طواياه ، ونعرى خفاياه ،ونفتح أبوابه على تأويلية تقبل أقصى ما يمثل من القراءة الفنية والجمالية الممكنة " (627) وينطلق منهج التحليل السيميولوجى للنص الأدبي " من اعتبار النص يحتوى بنية ظاهرة ، وبنية عميقة ، يجب تحليلهما ، وبيان ما بينهما من علائق ، لأن انسجام النص الأدبي ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة التركيب ، وبذلك تخلصت السيميائية في ممارستها من ثنائية الشكل والمضمون ، لأنه لا يوجد تركيب اعتباطى مستقل بذاته ، بل إن كل تصور وكل قاعدة هى في نفس الوقت تركيبية ودلالية "(628) بيد أن هناك خلافا في تصور مكونات هذه البنيات بين السيميولوجيين ، فبعضهم رأى " أن البنية الظاهرة تتركب من الصياغة التعبيرية ، فيحلل الدارس خصائص الشكل الأدبي ، والخصائص الأسلوبية ، وفي هذا المستوى يمكن تحليل علاقة اللغة بالسياق الخارجى ، أما البنية العميقة فتشتمل على القوانين التى يخضع لها العالم السردى ، فيقع الاهتمام على خاصة بالبناء الوظيفي وتحليل العلاقات بين الفاعلين ، في المستوى العمودى والأفقى ،

627 - د. عبد الملك مرتاض : مدخل فى قراءة البنيوية - علامات فى النقد الأدبى ، النادى الأدبى - جدة جمادى الأول 1419 هـ سبتمبر عام 1998م ، مجلد 8 ،جزء 29 ص 14.
628 - محمد عزام : النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائى للأدب) ط.وزارة الثقافة ،دمشق عام 1996م ص 39.

أى في مستوى جدول الاختيار وجدول التوزيع ، ويمثل غريماس هذا الاتجاه " (629) ورأى بعضهم الآخر أن البنية الظاهرة فتشمل " البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية ، في حين تتركب البنية العميقة من العوامل الخارجية التى تسهم في خلق النص الأدبي ،سواء أكانت اجتماعية أم ثقافية أم نفسية ، ويهدف هذا الاتجاه إلى التعمق في المنهج الاجتماعى ، وتعتبر جوليا كريستيفا من أشهر مؤسسيه " (630)لقد جاء الاتجاه السيميولوجى منبثقا من عباءة البنيوية التى جاءت رد فعل على تضخيم دور المؤلف ، والنظر إلى النص الأدبي كبنيات لفظية لها نظام معين ، فانصبت رؤيتهم على النص ، لا على ما هو خارج عنه " فانصرف روادها (البنيوية) إلى التقيد بملفوظات النص ، ورفض الانفتاح على ما سواه في عملية التحليل ، فكانت الدعوة إلى الخروج من الصنمية النصية التى تختزل مهمة الناقد في كشف نظام النص المتمركز في بعد واد هو : مستواه اللسانى " (631)

---

629 - المرجع نفسه نفس الصفحة .
630 - المرجع نفسه نفس الصفحة .
631 - حاتم الصكر : ترويض النص ص 108.

لذا انبثقت من البنيوية مجموعة نظريات (أطلق عليها فيما بعد) ما بعد البنيوية وهى : نظرية التلقى واستجابة القارىء ، نظرية التفكيك ، نظرية التأويل ، النظرية السيميولوجية ، وقد هذا إلى " نبذ الانغلاق النصى ، وإعادة الاهتمام بالقارىء وعملية القراءة والتأويل الذاتى ، وظهور مباحث نقدية جديدة منها : التناص ، والدلالة ، والأثر الجمالى ...إلخ " (632) فالسيميولوجيا لا تهتم بالمضمون والدلالة قدر الاهتمام ببناء الخطاب ، ولا " يهمها ما يقول النص ، ولا من قاله ، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله ،أى أن السيميوطيقا لا يهمهما المضمون ، ولا بيوغرافية المبدع ، بقدر ما يهمهما شكل المضمون " (633) فالمنهج السيميولوجى منهج محايث ،أى أنه يدرس النص من داخله ، ودراسة النص من داخله توجه بنيوى ، بيد أن القراءة السيميولوجية تعتمد على تشفير النص ، فالنص عندهم " عبارة عن شبكات يقوم القارىء بفكها ، مثلما يفعل الصيدلى ،إذ يقرأ وصفة طبية مشفرة ، لذا لا بد من مشاركة القارىء الفعالة لاكتمال النص ...

---

632 - المرجع نفسه ص 109.

633 - د. جميل حداوى : السيميوطيقا والعنونة ص 79.

فالنص يدرك بوصفه علامة واحدة ، معقد شكلا وموحد دلالة، فالعلامة ليست إلا علاقة بشيء آخر ، ولا يمكن فهمهما بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما " (634) وقراءة النص بهذه الصورة تتطلب من القارىء وعيا ودربة وتفهما لمغاليق العمل الفنى ولبواطنه العميقة ، لتكون قراءته للنص القراءة الفاعلة على حد تعبير إنجاردين ،أو القراءة المنتجة على حد تعبيرنصر حامد أبو زيد .الوقوف على اللغة كمشكل أساسى للنص ، اللغة التى تبنى بطريقة خاصة من نص لآخر ، ومن خلال هذا البناء تكون الدلالة ، فالنص الشعرى " يعتمد على نظام إشارى يختلف عن النظام الذى يستخدمه المتكلم العادى ،أو حتى الشاعر نفسه في حياته اليومية ، ويقوم هذا النظام على مصاحبات وتقابلات غير متوقعة تجمعها وحدة متجانسة ، تختلف عن الوحة التى تجمع لغة الكتابة النثرية " (635) ولغة الشعر لها خصائصها الخاصة ، كما قال رفاتير "إن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر ، وباختصار إن القصيدة تقول شيئا وتعنى شيئا آخر"(636)

634 - راجع : حاتم الصكر : ترويض النص ص 110.
635 - د. اعتدال عثمان : إضاءة النص (قراءات فى الشعر العربى الحديث) ط 2. الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م ص .9.
636 - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر ، ترجمة ودراسة محمد معتصم ، ط . مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب عام 1997م ص 7.

من إشكاليات قراءة النص من منظور سيميولوجى انقطاع الصلة بين النص وقارئه وواقعه ، فالمبدع لا يبدع في جو أثيرى متجردا عن ذاته ، والظروف المحيطة به ، فإذا كنا ننادى برفض تضخيم حجم منتج الخطاب ، ولا استنساخ الأدب للواقع ، ولكن في الوقت نفسه ، لا يمكن قطع الصلة بين المبدع وعمله الفنى ، فإذا كنا نؤمن ببصمة اليد التى تميز صاحبها عن الآخرين ، فليس الإيمان بالبصمة الأسلوبية أقل ترسخا في نفس المبدع عن بصمته اليدوية ، بدليل القارىء المتابع لشعر شاعر ما – كنزار مثلا – أو لنص سردى – كروايات محفوظ مثلا – لو عرض عليه عمل من مبدع آخر يقلد هذا أو ذاك ، يدرك بفطانته انتماء هذا المبدع لهذا الشاعر ،أو لذاك القصصى . ليس هناك منهج نقدى لقراءة النصوص دون سلبيات ، هذا الذى دفع بمحمد مفتاح أن يقول في مقدمة كتابه (تحليل الخطاب الشعرى) مستعيرا رأى أبي حنيفة " هذا الذى نحن فيه رأى لا نجبر أحدا عليه ، و لا نقول يجب على أحد قبوله بكراهية " و " ولن ندعى أبدا أن لا منهاجية سواه " بل الانغلاق على نهج واحد لمنظرين في اتجاه قرائى واحد يعرض صاحبه للنقد والتقوقع وأحادية الرؤية، هذا الذى حدا بمحمد مفتاح أن يقول عن العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادىء هذا المنهج " رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية ،

من حيث إن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة " وبرر للأخذ من مدارس متعددة بأن " الأخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية ، ولكنه لايؤدى إلى التلفيقية بالضرورة " (637)ولحداثة هذا المنهج على بيئتنا وكثرة مدارس منظريه دفع كثيرا ممن عملوا بمعطياته القرائية القيام بدراسة نظرية لهذا المنهج قبل دراستهم التطبيقية ، لتعريف القارىء العربى بأسسه ومنهاجياته ، كما فعل د. محمد مفتاح في الجزء الأول من كتابه السالف الذكر، والدكتور محمد السرغينى في كتابه (محاضرات في السيميولوجيا) ففي الجزء الأول وقف على على تعريف السيميولوجيا ومدارسه وفي الجزء الثانى وقف على دراسة تطبيقية لقصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران . عرض الدكتور محمد مفتاح في القسم الأول (عناصر لتحليل الخطاب الشعرى) من كتابه السابق الذكر لمناهج السيميولوجيين (أمثال : كريماص ، سورل ، ريفاتير ، كورتيس، مولينو...إلخ) في تحليل الخطاب الشعرى ،من خلال تنظيره التشاكل والتباين (تشاكل التعبير ، تشاكل المعنى ، تعدد التشاكل) الصوت والمعنى ، المعجم ، التركيب ، التناص ، التفاعل ، المقصدية ،

---

637 - راجع : د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشـعرى (اسـتراتيجية التناص) ط 4 . المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب عام 2005 ص 7:5.

وفي القسم الثانى (استرتيجية التناص) قام بتحليل قصيدة ابن عبدون التى مطلعها : الدهر يفجع بعد العين بالأثر   فما البكاء على الأشباح والصور وقد رصد د. مفتاح القصيدة في ثلاث بنيات (بنية التوتر ، بنية الاستسلام، بنية الرجاء والرهبة) ولاحظ أن كل بنية اتسمت بخاصيات مميزة " فهى غنائية في المطلع ، وهى ملحمية في الوسط ، وهى مأساوية في النهاية ، وربط بين هذه البنيات وتقسيم الأوروبيين للشعر (الغنائى ، والملحمى ، والمأساوى) وكل نوع من هذه الأنواع يتسم بطابع تعبيرى خاص ، فالشعر الغنائى يميزه الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم ، والشعرالملحمى يعبر بضمير الغيبة وبالفعل الماضى ، ويحيل على أشياء أو أدوات أو أحداث ، والشعر المأساوى يتجه نحو المخاطب للالتماس منه القيام بعمل أو حضه عليه ، وإن هذه الأنواع جميعها موجودة في القصيدة ، ولا يستطيع أن ينكرها إلا مكابر معاند "(638)

638 = راجع : المرجع نفسه ص 339.

3- الأسلوبية:

لعل المنهج الأسلوبى هو أقرب المناهج إلى النص الأدبى ، فالأسلوبية أحد فروع علم اللغة ، وأحد المناهج النقدية التى جاءت رد فعل على المناهج التى تناولت الأدب من الخارج ، كالمنهج النفسى والمنهج الاجتماعى ، والمنهج البنيوى ، والمنهج الأسطورى ...إلخ ، انطلاقا من عاملين هما : الأول : الأدب تشكيل لغوى ، فاللغة عامل مشترك بين اللغة والنقد ، والعامل الثانى : البحث عن الحيادية والموضوعية التى تتوافر فى علم اللغة ، ومصطلح الأسلوبية ترجمة للمصطلح Stylistics التى ترجمها البعض بعلم الأسلوب ، وترجمها بعضهم الآخر بالأسلوبية، وقد نشأ علم الأسلوب ، أو الأسلوبية الحديثة مستندا إلى نشأة علم اللغة وتطوره ، ولم تكن الأسلوبية سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة فى دراسة النصوص الأدبية ، ولهذا السبب يعده بعضهم فرعا من فروع علم اللغة العام ، ومن هنا قول ميشال آريفاى " إن الأسلوبية وصف النص الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة "(639)

639 - عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى) ط . الدار العربية للكتاب ليبيا تونس عام 1977م ص44.

ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه ، وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبي نص لغوى ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التى ينطوى عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هوالذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتى تؤثر في المتلقين ، ولا يعنى هذا كله شيئا أكثر من أننا قراء ونقادا ،لايمكن أن ننفذ إلى قمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته(640). والأسلوبية تقوم بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص الأدبي ، لإرساء منهج لغوى موضوعى ، يمكن للقارىء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكا نقديا ، يعى الخصائص الوظيفية للنص ، إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لا بد أن تثير سؤالا هاما يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبي ،هل الأسلوبية منهج نقدى بديل للمناهج النقدية ،أم أنها فرع من فروعه ،وسلاح من أسلحة الناقد ؟ ! وإن اختلف المنظرون في هذا ، فمنهم من يرى في الأسلوبية منهجا نقديا موضوعيا ، ومنهم من يرى – رغم إفادة النقد من الأسلوبية - أنها ليست سوى أداة ووسيلة من الوسائل النقدية ، ولكنها أداة فاعلة ،

---

640 - راجع : د. محمود عياد :الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) مجلة فصول المجلد 1 العدد الثانى يناير 1981 ص124.

فقد قدم علم اللغة المعاصر في الفترة الأخيرة كثيرا من المنجزات أفادت الناقد في سبر أغوار النص ، وقدشبّه دونالد . س . فريمان Donald .C.Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي بما قدمته الرياضيات للفيزياء،وبالغ ياكوبسون Jacobson في قدر هذه العطاءات ، فنادى بإلغاء النقد ، وجعله فرعا من فروع علم اللغة (641) علم الأسلوب وإن كان فرعا من فروع علم اللغة ، ولكنه يختلف عنه اختلافا تاما ، لأن مادة الدرس فيهما مختلفة ، لأن هدف الدرس فيهما مختلف ، فعلم اللغة يقصد دراسة اللغة العامة ، التى لاتميزها خصائص فردية ، أما علم الأسلوب فيدرس اللغة في حالة استعمالها الاستعمال الخاص ،إنها خروج عن النمط المعتاد، لأنها تكشف عن الطاقات التعبيرية في النسق اللغوى الذى يستخدمه الفرد ، بوصفها لغة خلاقة Creative تتولد وتنتج أنماطا لا نهاية لها . وقد فرق دى سوسير بين لغة La langue اللغة المعينة و La parole لغة الفرد، منتهيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة ، ولغة الفرد تصدر عن وعى ، ومن بعده فرق تشومسكىChomskyبين مصطلحى البنية العميقة DeepStructure والبنية السطحية Surface Structure في دراسة أسلوب الفرد ،وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوى عند التحويليين(642).

641 - راجع : م. نفسه نفس الصفحة .

642- راجع : د.عبد الراجحى :علم اللغة والنقد الأدبى مجلة فصـول المجلد 1 العدد الثانى يناير 1981 ص117:116.

وهناك ثلاثة اتجاهات تدو رفيها دراسات علم الأسلوب :

1- اتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهم ما يمكن أن نطلق عليه علم الأسلوب العام ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التى تحكم الدرس الأسلوبي ، دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة ، وهو بذلك يضارع علم اللغة العام.

2- اتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة ، يهدف إلى بحث الطاقات التعبيرية في هذه اللغة ، سواء في اللغة الأدبية ، أو في غير اللغة الأدبية ، (كلغة المحادثة ، ولغة المعلقين الرياضيين ، ولغة التقارير الصحفية ...إلخ).

3- الاتجاه الثالث هو الذى يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي ، وهذا هو الاتجاه السائد في علم الأسلوب ، وهو يخضع لغة الأديب لأنواع إلى معايير موضوعية ،تعين الناقد على التحليل ، ولهذا الاتجاه ثلاثة اتجاهات :

أ- اتجاه نفسى : تنطلق من مقولة (الأسلوب هو الرجل)وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف نفسه، ومن أشهر من الدراسات في هذا الاتجاه ما قام به ليو شبتسر Leo Spitzer

مستفيدا من آراء فرويد في التحليل النفسى ، ويرفض اللغويون هذا الاتجاه ،لإيمانه بأن الخصائص الأسلوبية استجابة لملامح ميقة في عقل المؤلف ، فالأسلوب لا يعدو أن يكون سلوكا لغويا يكشف عن عادات لغوية فحسب.

ب – اتجاه وظيفي : يرى أن العمل الفنى لا ينبغى أن يحلل على مستويات جزئية ، وإنما على أساس السياق ،وهو مصطلح أصلّه بيرث وأتباعه ، ودراسة الأسلوب هنا – تقرر أن كل كلمة إنما هى جزء في جملة ، وأن كل جملة هى جزء في فقرة ، وأن كل فقرة هى جزء في موضوع ، وعلى الباحث أن يدرس هذه الأجزاء في سياق العمل الفنى ،ويمكن أن تتسع دوائر البحث في السياق من البحث في قصيدة واحدة ، إلى البحث في ديوان، أو في أعمال فنية أخرى للمؤلف ، حتى يتسنى إبراز الظواهر الفنية للتشكيل الفنى للشاعرفي أعماله.

ج- اتجاه إحصائى :وهذا الاتجاه هو المسيطر على حقل الدراسات ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصى معين وقوفا دقيقا،ولذا ينبغى على الباحث دراسة علم الإحصاء دراسة دقيقة ،ويتحول العمل الفنى إلى مصفوفات وجداول تفتقد النبض والحياة ، ويخرج النص من حيز الأدبية إلى حيزآخر كفرع من فروع الرياضيات ،وهذا المنهج له سلبياته الصارخة ،

فهو يقتضى جهدا كبيرا ، ومحصلته النقدية لاتتماشى مع هذا الجهد ، ويتحول فيه النص الأدبي إلى مصفوفات، رغم رفع عملية الإبداع لهذه الطريقة المنطقية، يسيطر فيها الكم على الكيف، وهذا التفتيت للعمل يفقد جماليات التشكيل الفنى في وحداته الفنية من خلال السياق،ومع هذا الكم نفتقد جماليات النص النغمية والعاطفية والإيحائية ...إلخ.

مستويات التحليل :

أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوى، وهى :

1- تحليل الأصوات :لايقوم الدارس بتحليل كل التفصيلات التى ينتظمها علم الأصوات ، فلا يهتم الباحث بالأصوات الصامتة والصائتة ، إلا أن يكون لبعضها درجة واضحة من الكثرة تقتضى الالتفات والتفسير ، ويكاد يقتصرالتحليل الصوتى للأسلوب على الوقف ، والوزن بتنويعات المختلفة ، وما يقتضيه من أنماط الوقف ، والنبر Stress ، والمقطع ، ودراسة التنغيمIntonation.

2- التركيب :حيث يقوم الباحث بدراسة الجمل من حيث : طول الجملة وقصرها، دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ والخبر ،والفعل والفاعل ، والعلاقة بين الصفة والموصوف ، والإضافة ، والصلة وغير ذلك،دراسة الروابط كالواو ، والفاء ، أو ثم ، أو إذن ، أو أما ، أو إما ، ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب ، دراسة ترتيب الكلام ، والتقديم والتأخير بين ركنى الجملة ، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول ، والصيغ الفعلية وتركيباتها ، والزمن ،كل ذلك من خلال ما يتضمنه ذلك ، كما يرى أصحاب النحو التحويلى ، في بحث البنية العميقة لأنها تساعد على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص.

3- الألفاظ : دراسة الكلمة وتركبياتها وخاصة بحث المورفيمات التى يستخدمها المؤلف ،والصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة ، والمصاحبات اللغوية ، إذ أن هناك ألفاظا معينة في اللغة لاتكاد ننطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى، ودراسة المجاز ، من حيث الجدة والتقليد ...إلخ(643).

643- راجع : م . نفسه ص121:119.

إشكاليات منهج الأسلوبية :

إذا كان من أهداف هـذا المنهج رصد الظواهر الأسلوبية للعمل الأدبي ، فكل عمل أدبي لا يمكن تشفيره بعدد معين من الصيغ ، وفي الوقت نفسه اللغة والصيغ اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي ، أى أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص العمل الأدبي ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي ، كالحبكة والشخصيات والحوار في القصة ، والدلالات الاجتماعية والنفسية للعمل الأدبي ، ومعظم الدراسات في هذا المجال قد قيدت نفسها داخل الجملة ، ونظرت إلى الأدب مجرد رسالة لغوية ، ولكن الأدب ظاهرة شمولية ،تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية ،إضافة إلى أنه كان الهدف من الأسلوبية ترشيد النقد الأدبي لإرساء منهج موضوعى ، ومن ثم تموت ذاتية الباحث،فعجزت الأسلوبية في الوصول إلى منهج من خلاله نستطيع أن نقف على الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة ، فالناقد يستخدم حاسته النقدية ومخزونه الثقافي (644).

644 - راجع : د. محمود عياد :الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) ص131:129.

نقد د. محمد حماسة المنهج الأسلوبى الإحصائى لأنه يتنافى وطبيعة الإبداع الأدبى فقال " إن كل ظاهرة في النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه، وينبغى ألا تفسر في إطاره ، وهكذا تكتسب - كل ظاهرة - حيوية متجددة بتجدد النصوص ، وإنهم بصنيعهم هذا يجردون الكلمة من سياقها ومن دلالاتها الخاصة التى اكتسبتها في هذا السياق، ويقرر تشيسرين أن ليس عدد الأفعال في النص الأدبى بذى أهمية ، إنما المهم دلالتها الخاصة ، ويقول : يخطىء خطأ كبيرا من يحصى عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصى ، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة ،إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال ، تكشف الحركات الانفجارية ، ولنقابل بين هاتين الحالتين :

وثبة إلى النافذة ، هاهو على الأرض،عبر السياج ، في الغابة. نام ، حلم أحلاما مزعجة ، استيقظ ، تمطى .لا تحتوى الحالة الأولى على أى فعل ، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية ،أما الحالة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية (645)

645. د. محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازى (التحليل النصى للشعر) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2001م.ص 27:26.

ومن هذه الإشكاليات اختلافهم في منظورهم للأسلوب ، هذه الإشكالية جاءت من مفهوم الأسلوبية الوصفية التى تهتم بالإجابة عن السؤال : كيف يكتب الكاتب ؟ ،وهناك شبه اتفاق بين الدارسين - وأنا منهم - على أن الأسلوبية الوصفية هى أقرب اتجاهات الأسلوبية إلى التحليل النصى (للبحث عن وجود الألفاظ في السياق) هذه الإشكالية نجدها في اختلافهم لمفهوم الأسلوب ، فهناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه انحراف **Deviation** بمعنى الميل عن معيار **Norm** ـ ومفارقة ،أو عدول ،أو مجاوزة **Departure** وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم ، وكما يقول جون كوين : إنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا ، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة ، وحينئذ لا نحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول : الأسلوب هو ما ليس شائعا عاديا ولا مسوغا في قوالب مستهلكة ،لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذى يستخدمه الأدب له قيمة جمالية ، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى ، وإذن فهو خطأ ولكنه خطأ مراد ، فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص بأن نقول : لماذا تعد ألوان من المجاوزة جمالية ، وألوان أخرى لا تعد كذلك ؟ ومع ذلك يحتفظ مصطلح المجاوزة بقيمة عملية مؤكدة ،

ولا يمكن إحلال غيره محله ويعرف مارتينيه الأسلوب ، بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية ، القصد منها الرفع من المحتوى الإخبارى في البلاغ ،فأنت تزيد في إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدو اللغوية المنتمية ، لبعض الوحات الأخرى ضعيفة التوقع أو لا نتكهن بها (646) ورغم هذه السلبيات التى وقع فيها الأسلوبيون ، إلا أنه لا يمكن إنكار إيجابيات هذا المنهج عندما يتخذ مع غيره من مناهج النقد كأداة لسبر أغوار النص، والولوج إلى أعماقه ، أولها الاعتداد بمقومات النص الفنى في التقييم ، بعيدا عن إرغام النص لمعطيات علم النفس ، وإرغام النص ليكون صورة لمجتمعه ،فلا غرابة أن يقول أمادو ألونسو " الطريقة التى يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية هى التى تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها، وبعبارة أخرى ينبغى الاعتداد بها، كإنتاج إبداعى وقوة خلاقة في نفس الوقت(647)

646- راجع : المرجع نفسه ص 24:21.

647- د. محمود عياد :الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) ص 124 .

فالاهتمام بعامل التأثير الجمالى للأدب كان من أهم أوليات الأسلوبيين في عملية تلقى العمل الأدبي، وإن نبع هذا التأثر من النص دون سواه انطلاقاً من أن النص الأدبي نص لغوى لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية، التى ينطوى عليها ذلك، لأن هذا التحليل هو الذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة، في النص، والتى تؤثر في المتلقين، ولا يعنى هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراءً، ونقاداً لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبي، إلا من خلال النص ذاته ، كما مر بنا كلام د . عبده الراجحى. مع الإفادة من رؤية تشومسكى Chomsky في تفريقه بين البنية السطحية والبنية العميقة، التى تميز لغة الأدب التى وصفها (لغة الأدب) بأنها لغة خلاقة ومنتجة ،وبالتحليل ينفذ القارئ إلى البنية العميقة في النص، إضافة إلى عنصر هام استفدنا به من الأسلوبيين هو الاهتمام بالجانب الوجدانى للغة فقد قاموا بدراسة "وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية، أى أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"(648)

---

648 - بيرجيرو: الأسلوبية- ترجمة: منذر عياش، ط دار الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، عام 1994، ص 19.

فالتركيز على الحساسية يعمق عملية التواصل بين النص ومتلقيه، غير أن هذا التواصل ـ كما رأى بالى C. Balley إيصال مألوف وعفوى (649) يولى الاهتمام بالدور التأثيرى لعناصر اللغة، ووظيفة علم الأسلوب "البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التى تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية التعبيرية"(650). من هذه الرؤية كانت منطلقا للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في منهجه لقراءة النص الشعرى ، وهذا المنهج هدف إلى تحليل النص الأدبي تحليلا يهدف إلى الوقوف على جماليات التركيب في الألفاظ والجمل والعبارات ، للوقوف على الدلالة ، وكشف العلاقات بين بنية النص ، من حيث التشابه والتوازى والتضاد ، لإعادة خلق النص من جديد بغية تلمس جماله الفنى ، وقد أوضح هذا التصورفي قوله " التحليل هو عملية فك البناء لغويا وتركيبا من أجل إعادة بنائه دلاليا ، وهذا يستدعى ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها وبيان دورها ، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها ، وملاحظة التدرج التعبيريّ لها ، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها ، وتوازنها أو توازيها ، وتمايز بعضها من بعض ،

649 - . د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، عام 1992، ص 86.

650 - راجع : المرجع نفسه، ص 67.

وإيضاح الإحالات القابعة فيها ، وطريقة نسج العلائق في شبكة القصيدة المحكمة في شبكة القصيدة وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة " (651)ولكل نص سماته التركيبية الخاصة به، وعنده كل نص مرتبط بسياقه ، وطريقة بنائه التى تختلف في خصائصها عن خصائص نص آخر ، وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة في عمر وجوده اللغوى لذا كانت كل ظاهرة في النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه ، وينبغى ألا تفسر إلا في إطاره ، وهكذا تكتسب – كل ظاهرة – حيوية تجددة في النص(652)، وبذلك يكون تحليل النص بعيدا عن رؤى مسبقة تخص صاحبها أو عصره ، بهدف "محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوناتها ، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله ،أو المناسبة التى لابست إنشائها ، والذى يساعد على الدخول في عالم القصيدة ليس هومعرفة غرضها أو مناسبة إنشائها ، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها ،

651- د. محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازى (التحليل النصى) ص15.
652- راجع : المرجع نفسه ص 26.

وبيان الوجوه الممكنة للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص الركيزة الأساسية ، ولا يتم هذا النواع من التحليل إلا با عتماده على المادة نفسها التى منها تكون منها " النص الشعرى"(653) ويقوم تصوره في قراءة النص الذى طبقه في كتابه على مجموعة نصوص على مرتكزات :أولها " النحو" ويقصد بالنحو هنا النحو التفسيرى لا النحو التعليمى، بوصفه البنية العميقة التى تعطى الجملة معناها ، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصىّ لأنه يتعامل مع التراكيب ، ولا يمكن فهم تركيب ماإلا من خلال بنيته النحوية ، فبالنحو " تنكشف حجب المعانى " وبه تتم " جلوة المفهوم " كما يقول ابن مالك ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكبسون ، ولا بد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه "لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلمّ بالنحو بكل فروعه ، بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة بالصرف ، والتركيــب وعلم المعاجم ، وعلم المعانى ، كما يقول رينيه في (مفاهيم نقدية) (654)

653 - المرجع نفسه ص 16.
654- المرجع نفسه ص 30:29.

ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية والمفردات التى تشغل هذه البنية ، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال السياق النصى ، وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوى هو في الوقت نفسه تحليل دلالى .المرتكز الثانى : وهو النظر إلى النص كوحدة فنية يمتاز بتركيب لغوى يتسم بصفات أسلوبية ما ، هى سر جماله الفنى ، وفي هذا المرتكز قد استفاد من نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى ، هذه النظرية التى جاءت نتاجا لحديث العلماء عن إعجاز القرآن في نظمه وتركيبه ، وقد تناول عبد القاهر هذه النظرية على نحو أعمق وأشمل في كتابه " دلائل الإعجاز " فيما أطلق عليه العلماء " علم المعانى " وقد ألمح عبد القاهر إلى أن المعانى في النص ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن أن تتحول إلى قواعد صارمة ، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه (655).

655- راجع : المرجع نفسه ص 30.

وقد استشهد بقول عبد القاهر الجرجانى "وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هى على الاطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض " (656) ورأى أنه يمكن تطوير نظرة عبد القاهر الجرجانى التى دارت في فلك الآية أو الآيتين من القرآن ، أو البيت أوالبيتين أو النتفة الشعرية ،أو الجملة النثرية ، فلم تستقطب قصيدة بأكملها ، فلم يتناول لشبكة العلاقات في مستوى رأسى ، ولكنه دار في فلك المستوى الأفقى ، رأى أنه يمكن تطوير هذا المنهج في الجمع في دراستنا للقصيدة على المستويين الأفقى والرأسى (657).

رؤية عبد القاهرة الجرجانى تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا ،مع بعض الآراء النحوية الناضجة التى تبحث عن المعنى والدلالة في علم النحو ، هذان المرتكزان ينبغى تطويرهما والاهتمام بهما في ثوب معاصر،

656- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر ـــ الناشر مطبعة المدنى بالقاهرة ـــ مطبعه المدنى بجدة، ط3 عام 1992م ص87.

657- راجع : د. محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازى ص 31.

وهناك مرتكز عصرى يتمثل في جانبين :

الجانب الأول : يتمثل في الدعوة المحدثة في النقد التى تحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى ، متمثلة في ذلك بما قدمه أصحاب النقد الجديد New Criticism الذى سيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى في السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية ، وقد وصف هؤلاء " النقاد الجدد" بأنهم شارحو نصوص ، وليسوا أصحاب نظريات ، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هى النص ، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة ، لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبى فن لغوى في المقام الأول ، ويرون أن مهمة الناقد ليست إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان ،أورصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية ،أو غيرها ، ونسبة القصيدة أو قائلها إليها ، والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذه الغاية غير الأدبية ، بل مهمة الناقد الحقيقية هى إضاءة العمل وتنويره

واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاتهفي ضوء ما يسمى " القراءة الفاحصة " Close Reading التى تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه (658) . والجانب الآخر : يتمثل في الاتجاه الأسلوبى ، وهو أيضا يعتمد على النص النص نفسه ، وينطلق من إحصاء بعض السمات الخاصة في النص التى تكون معبرة عن تميز نص بعينه ، ويحاول تحليلها سوا أكانت هذه السمات تتعلق بالمفردات أم بالنظام النحوى أم ببعض الصيغ ، وهذا - في حد ذاته- مقبول من حيث إنه يبدأ من النص ، ولكن يعيب هذا الاتجاه بعض الأمور منها إهماله السياق ، مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب ، يقوا جون ليونز "أعطنى السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها " ويضيف " من المستحيل أن تعطى معنى كلمة دزن وضعها في سياق " ويرى أصحاب النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه وليس للكلمة دلالة ، وإنما لها استعمالات فحسب .ومنها إغراق بعض الأسلوبيين في مصطلحات غامضة غير واضحة ، مع أن المصطلح من شأنه الوضوح ، والتحليل النصى وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإبهامه

658- المرجع نفسه ص 32.

ومنها استعمالهم رسوما وأشكالا معقدة لا تضيء العمل ، بقدر ما تعقد السبيل إلى فهمه ،أو تعين على ذلك (659) .ومن مرتكزات هذا المنهج ما قدمه دى سوسير في مجال علم اللغة الحديث ، وقد كان لتفريقه بين اللغة Langue والكلام Parole أثره في تحليل النصوص الأدبية من الداخل Internal وفي تركيز البحث في بنية العمل ذاته ، والتخفف من الانشغال بالعوامل الخارجية ، غير الفاعلة في النص ، عند تفسيره وتحليله.وإذا كان دى سوسير قد تناول هذه الثنائية: اللغة /الكلام Langue/Parole فإنها اتخذت صورا مختلفة فيما بعد،فنجد ثنائية الرمز/ الرسالة Code/Message عند جاكبسون ، ونجد ثنائية اللغة / الخطاب Langue/Discoursعند جيوم ، وثنائية النظام / النص System/ Textعند يلمسلاف ،وأخيرا ثنائية السليقة / الأداء Competence/Performance عند تشومسكى (660).

659- راجع : المرجع نفسه ص 33:32.
660- راجع : المرجع نفسه ص 34.

وقد أجمل في النهاية معالم التحليل النصى في النقاط الآتية :

التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد ، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغنى جزء منها عن جزء آخر ، لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاء في تشكيل دلالته .النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية عمل على تماسكه ، وترابط أجزائه، وهذه العلاقات تكون شبكة نصية تعين على تفسير النص ، وهى ما تسمى "الاتساق" Cohesion الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات التى تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه ،أيا ما كانت على اعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه.تحليل كل قصيدة على حدة ، وتفسيرها وحدها في ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها .الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة ، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة ، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتى أم على المستوى الصرفي ،أم المستوى المعجمى ،أم المستوى التركيبى لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص ، وبناء رؤيته الخاصة ، انطلاقا من أن كل مكون لا بد أن يكون له رصيد من الدلالة ،حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدىلة الكلية للنص ،

وأرجو ألا أكون مبالغا إذا قلت قلت إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة ، وهى متغيرات تتجلى على " ثوابت" من النظام النحوى .عدم تعميم النتائج التى ينتهى إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلا عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة ،لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة ، ومن هنا يكون تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبته ، ويكون تجدد التحليل النصى نفسه داخل الإطار العام.(661) فهذا المنهج الذى يرتكز على المنهج الأسلوبى في إدراك البنية اللغوية ، والعلاقات بين هذه البنى ، وإنتاج الدلالة ، من خلال النسق الداخلى الذى يتموقع في الصور والإيقاع ، هذا المنهج يتقارب مع منهج الدكتور محمد فتوح أحمد في قراءة النص في كتابيه (قراءة الشعر و شعر المتنبى قراءة أخرى) يقول على غلاف كتابه الثانى " هذا الكتاب تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية ، ولقراءة شعر المتنبى بالذات ، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التى أحدثت هذه الدلالة ، ثم لا يكفي فيه الوقوف عند أحد مستويات هذه البنية حتى يوضع في مكانه من بقية تلك المستويات ، منفعلا وفاعلا ، متأثرا ومؤثرا ، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة ومنتجا لما دونه منها ،الأمر الذى يفضى إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية

661- راجع : المرجع نفسه ص 45:44.

واجتلاء كل معطياتها ، بقدر ما يفضى - في الآن ذاته ودون تعاقب -إلى سخاء الدلالة وتعددها ،طبقا لتدرج مستويات البناء "وإن كان للباحث رأى مخالف في حديثه عن البنية الخارجية والبنية الداخلية ، رغم إشارته المتكررة عن مدى التلاحم بين هاتين البنيتين ،فهو يتحدث عن تعامل الدارس مع النص الشعرى تحليلا وتركيبا فيقول " وهو يبدأ مما يدعى بالشكل الخارجى ،أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بوساطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة ، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها ، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية ، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها ، كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل ،كالاطراد والمفارقة ، وكتوازن السياق أو توازيه ، وكتشعيب الأداء بين الوصف والحوار ، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين " (662) هذا عن البنى الخارجية كما يرى ، ثم يكمل كلامه متحدثا عن البنى الداخلية "وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضى بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعرى ، نعنى

662- د. محمد فتوح أحمد : شـــعر المتنبى قراءة أخرى . ط. دار غريب للطباعة والنشـــر والتوزيع 2008. ص 17:16.

بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيل ، ابتداء بالصور المجهرية أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه والاستعارة ونحوهما ، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليهما ، ثم انتهاء بنواة العمل أو محوره الفكرى motive وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتىّ ، الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر ، ومن ثم يبدو المتلقى كمن يذرع درجات سلم صعودا وهبوطا ،كما تبدو القصيدة محصلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية ، تتبادل التأثير فيما بينها ، وتتأزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية " (663) وقد تناول في كتابه (شعر المتنبى) لقراءة نصوص بأكملها على هذا التصور، مثل قراءته لأبيات المتنبى عن الزمن :

663 - المرجع نفسه ص 17.

صحب الناس قبلنا ذا الزمــانا وعنــاهم في شأنه ما عنانـا

وتولَّوا بغصّــة كلــهم مـنه وإن سـر بعضـهــــــم أحيــانا

ربّما تحــسن الصّنيع لياليـه ولكــن تـكدّر الإحسـانا

وكأنّا لم يرض فينا بريب الدهر حتّـى أعانـه مـن أعـانـا

كلّما أنبــت الزمـان قناة ركَّب المرء في القـناة سنـانا

ومراد النفوس أصــغر من أن نتـعادى فيه وأن نتـفانى

غير أن الفتى يلاقى المـنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا

ولو أن الحــياة تبـــقى لحىّ لعـددنا أضـلنا الشجعانا

وإذا لم يكــن من الموت بدٌّ فمن العجز أن تعيش جــبانا

كلّ ما لم يكن من الصعب في الأنفس سهل فيها إذا هـو كانا

يبدأ في قراءتهما بالوقوف على الإيقاع الموسيقى ، سواء من البنية الخارجية فالقصيدة من البحر الخفيف ، يتكون من تفعيلتين متساويتين من حيث مقاطع لغوية ، ولكنهما تختلفان في توزيع هاتين التفعيلتين والتفعيلتين هما فاعلاتن مستفعلن ، الأولى مكونى من سبب خفيف

ثم وتد مجموع فسبب خفيف ، والثانية مكونة من سببين خفيفين ثم وتد مجموع ، وفي البنية الإيقاعية قد يحذ ف الثانى الساكن من السبب الخفيف (يسمى بالخبن) ولا يكون المستوى الإيقاعى بمعزل عن بقية المستويات الأدائية ، فقد تفرض هذه المستويات نوعا من الصدع، أو على حد تعبيره ترويض الإيقاع ـ بحيث ينسجم مع غيره من عناصر البنية الشعرية ، وهو صدع نلمحه بخاصة في الأبيات : الخامس والسادس ، ثم التاسع والعاشر ، حيث يتم في أضرب هذه الأبيات حذف الثانى الساكن ، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورتى الإيقاع : الصورة الذهنية المفترضة ، والصورة الصياغية الماثلة .فالبنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقا تمامامع البنية الأفقية للعبارة الشعرية ، فقد يحدث هذا التطابق أحيانا ، فنرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة ، بيد أن في كثير من الأحوال يحدث العكس ، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقا ، مما يؤدى إلى تعديل مماثل في التفعيلة بالإضافة أو الحذف ، فكسر النظام يدل على أن مستويات الأداء الشعرى لا تنفصل وإنما تتكامل ، فليس من محض الصدفة أن نرى تفعيلات القوافي في هذا الموذج بخاصة قد أخذت مسارا عجيبا في العلاقة بين الإيقاع والتعبير

أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية ، فعلى حين تتطابق هذه التفعيلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة في البيت الأول : "ما عنانا " والثانى " أحيانا " والثالث "إحسانا " والرابع" من أعانا " والسادس :" نتفانى " والثامن "شجعانا" والعاشر" هوكانا " نراها في الأبيات : الخامس والسابع تستغرق وحدة لغوية دالّة ، بالإضافة إلى مقطع من كلمة سابقة : "ة سنانا" " قى الهوانا " " ن جبانا " .وينتقل بعد ذلك إلى الوقوف على السياق التعبيرى منطلقا من أن هذا السياق لا يخلو من مثل ذلك التواتر الدائم بين التوازن والتقاطع ، بين الاطراد والمفارقة ، بين تتابع المتواليات السياقية وكسر تتابعها ، فالأبيات الخمسة الأولى تعتمد اعتمادا شبه مطلق على بنى الجمل الفعلية التى يتبادل الفاعلية فيها قطبان كبيران ، يتناوبان فيما بينهما وظيفتى المؤثر والمتأثر ، وهذان القطبان هما " الناس " (أو المرء) والزمان (أو الدهر) ينهض القطب الأول بوظيفة المؤثر في جملتى الصدر من البيتين الأولين ، نرى الثانى ينهض بنفس الوظيفة في جملتى العجز ، مع قيد وحيد وهو أن كلا منهما إن كان قد ذُكر في الجملة الأولى صراحة ، فقد ذُكر في بقية الجمل إضمارا أو إيماءً وفي كل الحالات كان اطراد السياق بتكرار صيغة الماضى : صحب ، عنى ،سرّ أو بتكرار منطوق هذه الصيغة عناهم ، عنانا ،

أو عنصر المفارقة فيه متمثلا في تناوب مواقع التأثير بين القطبين المشار إليهما .ويتتبع لعنصر المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت ـ بقوة التفاعل ـ أثرا فوريا في الشكل الداخلى ، وبخاصة التصوير والدلالة الشعرية ، فقد خالط الناس هذا الزمان مخالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق ، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يغصّ بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وقد امتدت المفارقة الدلالية إلى المفارقة التصويرية ، لترى أن صورة الإقبال التى يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التولى والإدبار ، وإن كان هذا لا يمنع الصيغ الاحتمالية لابتسام الزمان للناس أحيانا "وإن سرّ بعضهم أحيانا" و "ربما تحسن الصنيع لياليه" ومن حرص الشاعر جعل الشك موجودا في صياغته ، من خلال الشرك "وإن"و" ربما" الاحتمالية .....إلخ (664) ونلاحظ على هذه القراءة الأسلوبية تمسك صاحبها ببنية النص في صورة مكتملة ، فما كان حديثه النظرى عن القراءة في بنياتها الخارجية والداخلية إلا جانبا تنظيريا منظما ، وقراءة النص في مستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية والصرفية في وحدة متناغمة ، مع الالتفات إلى البنية العميقة للنص .

664- راجع : المرجع نفسه ص 29:17.

وقد وقف على بعض الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبى في دراسته التى قسمها إلى ستة مباحث كالآتى : مفارقات الشكل ، عن ظواهر الصياغة الشعرية ، تقابلات البنية ، مستوى الصورة في البنية الشعرية ، تحولات الأسلوب ، المعجم الإيقاعى ، فالناقد بهذا جمع بين قراءة نصوص بأكملها ، كما فعل مع قصيدة المتنبى في شكوى الزمن ، وفي كتابه قراءة الشعر ، حيث قام بقراءة كثير من القصائد ، منها (قصيدة الأطلال لناجى ،أروع من عينيك لا لفاروق شوشة ...إلخ) ودراسة الملامح الأسلوبية عند بعض الشعراء ، في شعر المتنى في الفصول الست التى ذكرناها ، وفي كتاب (قراءة الشعر) توازن البناء في شعر شوقى ، نظرة في قصيدة جاهلية ، شعر العقاد ...إلخ . وأوضح الهدف لقراءة الشعر " قراءة حسنة أن نتمتع به متعة جادة واعية ، تجعلنا أكثر فهما لأنفسنا ، ومن ثم أكثر وعيا بالحياة من حولنا ،وأكثر سيطرة عليها ، ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نوفر لأنفسنما هذا النوع من المتعة بقراءة الشعر إلا إذا فهمناه ، وفهم الشعر ليس مسألة هينة " (665) وبعد عرضى لمناهج متعددة ،أقف على محاور عامة في قراءة النص الشعرى، والتى من خلالها تكون قراءاتى لبعض النصوص الشعرية في الفصل الثالث من دراستى كالآتى :

665- د.محمود الربيعى: قراءة الشعر.ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة عام 197 . ص 13.

النص يفرض منهج نقده من داخله ، فكل نص وأدواته النقدية المناسبة للتعامل معه ، فلا يمكن – مثلا – أن أدرس الأسطورة في شعر مدرسة الإحياء ، بمنهج دراستى للأسطورة في الشعر الحر ، فالأسطورة في شعر الإحياء جاءت في شكل إشارات موجزة ، لتكمل المعنى في النص ، لا لتخلق نصا يعتمد على إقامة معادل موضوعى لتجربة موازية لرؤية الشاعر من خلال عالم الأسطورة ، وفي شعر شعراء الرومانسية جاءت نظما شعريا لأسطورة ، يتشوق القارىء لقراءتها شعرا ، دون إضفاء أية دلالات رمزية عليها ، وفي قصيدة الشعر الحر تم تأصيل هذا الملمح ، وتوظيفه توظيفا رمزيا ، ودراسة الإيقاع في قصيدة شعر الإحياء ، تختلف أدواتها في قصيدة الشعر الحر الذى يعتمد على الموسيقى الداخلية أكثر من الموسيقى الخارجية ، والتى تتجلى أبرز صورها في الوزن الخليلى ، وفي القافية . نرفض فكرة بارت (موت المؤلف) ولكن في الوقت نفسه لانقر بأن النص هو صورة لصاحبه ، ونسخة من فكره أو إيديولوجيته ، ولكن إبداعه تعبير فنى من خلال وجدان الفنان ، ورؤيته الخاصة للواقع والحياة .

إذا كان النص تشكيلا لغويا ، يعبر عن تجربة صاحبه الوجدانية إزاء مشكلة، أو موقف ما من الحياة ، لإحداث المتعة الجمالية ، فإن التحليل الأسلوب له وجوده الأكبرعلى خريطة منهج القراءة ،للوقوف على مكونات القصيدة على المستوى الصوتى ،وعلى المستوى المعجمى ،وعلى المستوى التركيبى (666) للتعرف على القيم الصوتية، والترا كيب ، والدلالة في النص ، ولكل نصه نسقه الخاص ، ومن الخطأ تعميم ظاهرة ، أو خاصية في قصيدة الشاعر على شعره ،أو شعر غيره " لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ،وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة "(667) لا تهدف قراءتى للنص الشعرى التحليل الأسلوبى ، الوقوف على ظواهر لغوية ، من خلال علاقات تقوم على التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، فالنص الأدبى وإن كان رسالة لغوية كما رأى الأسلوبيون ، ولكنه رسالة ذات طابع وجدانى ، يعبر(النص) عن تجربة صاحبه في صورة فنية ، ولم يقصد المبدع عند إبداعه صياغة نصه على صورة ما ، من التماثل والتوازى ، ولكن تهدف دراستى إلى استظهار الجمالى الفنى في النسق التعبيرى ، في أى ظاهرة أسلوبية ، تخدم بنية النص ،

666- راجع : د. محمد حماسةعبد اللطيف:الإبداع الموازى (التحليل النصى للشعر) ص 45.
667 - م . نفسه نفس الصفحة .

سواء أكانت هذه العلاقات تقوم على على ما ذكرنا من التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، مع الوضع في الحسبان أن لكل قصيدة مكوناتها الفنية ، وهذا يحول دون بلورة معايير نهائية نسحبها على كل النصوص الأدبية ،فلكل قصيدة بنيتها الخاصة وتشكيلها الأسلوبي المميز .الإفادة من فكر الآخرين تعين الباحث في منهجه للقراءة، وهذا ما أسس عليه الدكتور. محمد مفتاح منهجه الذى وصفه بأنه منهج " تلفيقى" بالمعنى المعرفي المنفتح، على كل ما يمكن الإفادة منه، فنجد عنده خطوات إجرائية ذات مراجع مختلفة متعددة منها: السيمائية، والبنيوية، والأسلوبية، والتأويلية، مع تغير وضع المحلل بإزائها بين عمل وآخر"(668). لا يقصد بالقراءة تحويل النص الشعرى إلى نص نثرى ، لأننا بذلك نفقده صورة بنائه الشعرية لأنه " كما أنه من الجرم – كما يرى بول فاليرى في كتابه Voriete- أن نشرح القصيدة في لغة نثرية لكى نفهمها ،لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهى الشعر " (669)

668- راجع : حاتم الصكر : ترويض النص دراسة للتحليل النصى فى النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات) ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م ص 59.
669- د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص 193.

4- نموذج لمنهج نقدى تلفيقى:

أقف على نموذج في قراءة النص بطريقة آلية جافة ، تفقد النص الجمال والنبض ، وهو منهج اقترحه الدكتور محمد مفتاح ، لقراءة دواوين الشاعر رفعت سلام (هكذا قلت للهاوية ،إنها تومىء لى ، وردة الفوضى الجميلة) (670) وهذا المنهج الذى ينتهج منهجا تلفيقيا ، يأخذ من السيميائية ، ومن الأسلوبية ، والتأويلية ، والدليلية ....إلخ . ومن البداية يضجُّ من كثرة النظريات النقدية ، و أشهرها فلسفة الظواهر ، وعلم التأويل ، ونظرية التلقى ، والبنيوية ، والدليلية ، وما بعد البنيوية ، بما فيها من تحليل نفسى ، وتاريخانية جديدة ، ونقد ثقافي ، وتفكيكية ، وكل نظرية من هذه النظريات ، وكل منهجية من هذه المنهجيات ، تفرعت عنها تيارات متعددة ، فهناك تيارات فلسفية ظواهرية ، وهناك تأوليات عديدة ، وتلقيات متنوعة ، وبنيويات منشطرة ، وسيميائيات أوربية ، ودليلية أمريكية ، وتأريخانيات "حولية" وتأريخانية " فوكوية " وضروب من النقد الثقافي والنسائى ،

670- راجع : د . محمد مفتاح : مدخل إلى قراءة النص الشـعرى - المفاهيم معالم مجلة فصـول المجلد 16 العدد 1 صيف 1997م من ص 267:248.

وأقربها إلى طبيعة الشعر هى النظرية والمناهجية واللسانية ، والنظرية والمنهجية السيميائية والدليلية ، فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعرى ، فتناولت الوزن والإيقاع ، ورمزية الأصوات ، ، ولغة الشعر ، والمجاز ، والتكرار ، والتوازى ، والرسالة الشعرية ، والوظيفة الشعرية ، وقد استوحت هذه النظريات كثيرا من مقالات سوسوسير . و يعرض لتوظيف السيميائيين للدليل ، والدال ، والمعنى ، ومعنى المعنى ، والتشاكل ، والنسق ، والبنية ، والتواصل ، والتلفظ ، والخطاب ، والمؤشرات ، والمعنيات ، وقد هيمنت على هذه المقاربة سيميائيات جريماس ، ونظرية التلفظ "البنفستية "، ثم يعرض لمنهجه في المحاور الآتية :

منهاجية دليلية (بعض مفاهيم الدليلية التى هى الدليل ، والمدلول ، والدال ، والتدلال – المرجع). الدليل : كما عرفه بيرسى " هو شىء ما تسمح معرفته بشىء آخر " ، ويتصور تصورات تراتبية ، وهذه التراتبية ذات ثلاث درجات ، ، أو بنيات : بنية مجردة متسامية ، وبنية إنسانية ، بما فيها من أنشطة جنسية ولغوية ، وبنية طبيعية تتكون من الحيوان ، والنبات ، والجماد ، والمائع . ص 248.

1- مؤشرات التعالق : يقف على عناوين القصائد والمقطوعات في ديوان (إنها تومىء لى) مثل:"حان" و"قتيلا" و"تهمى" و"رماد" و"من" ويستخلص دلالة مشتركة بين كل القصائد والمقطوعات ، وهذه الدلالة الهلاك، والهاوية ، والخراب، والدمار ....هى ما يهيمن على رؤيا الشاعر المأسوية والكابوسية ص 250

درجات التعالق :

أ – العلاقات الخطية:التطابق ، والتماثل ، والتشابه، والتحاذى، والتشاكل، والمضاهاة .

1- التطابق : يعنى بأن قصيدة تتطابق مع أخرى في شكلها ، وفي مضمونها ، وهذا التطابق قد لا يتحقق إلا في الاستنساخ . ص250.

2- التفاعل : القصائد تتتشارح ، وقد يفسر بعضها بعضا ، والقصيدة الواحدة قد تتفاعل عناصرها فيما بينها ، الرؤيا المأساوية والكوابيس ، جعلت الشاعر يستقى نصوصا معينة لخدمة الموضوعة الأساسية .

3- التداخل : تداخل نصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية ... وهذا التداخل يكون في شكل الاقتباسات والاستشهادات ، والأمثال ، والإجازات ، والإجابات ، والمعارضات ...

4- التحاذى : نهدف منه التنبيه إلى العلائق بين النصوص المتجاورة ، والتحاذى يكون إما معطى ، وإما مستنبطا .

5- التباعد : هناك من النصوص ما يكون متحاذيا ، ولكنه يكون متباعدا بنية وانتماء ومعنى ، ويكون هذا في شعر الحداثة ، وما بعد الحداثة .

6- التقاصى : قد يبلغ التباعد بين النصوص أقصاه .

ب – العلاقة اللاخطية : ويقصد بها الجمع بين الأشباه والنظائر ، وعملية إثبات التعالق تتم عبر اقتراح بنية ذات عناصر ستة ، وسندعوها بنية التطابق، وهى بنية مرجعية نقيس عليها ، فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقا ، أو على خمسة كان متماثلا ،أو على أربعة كان متشابها، أو على ثلاثة كان متحاذيا ،أو على اثنين كان متشاكلا ،أو على واحد كان متضاهيا . ص 252.

يعدد التطبيقات حتى يتمكن من إيجاد كل الدرجات ، وكل العلائق .

البنية اسم القصيدة	المجردات	الإنسان	الحيوان	النبات	الجماد	المائع	نوع العلاقة
قصيدة " هكذا قلت للهاوية "	+	+	+	+	+	+	التطابق

قصيدة " حان "	+	+	+				التحاذى
قصيدة " قتيلا "	+	+		+	+		التشابه
قصيدة " تهمى "	+	+	+			+	التشابه

(جـ) درجات الدليل : إثبات أنواع العلائق بين النصوص ودرجاتها يحتاج إلى نوع من القراءة والتأويل ، وهناك الدليل الواضح والدليل المعتم ، ويقترح أنواع ستة من الأدلة (النص الواضح ، النص البين ، النص الظاهر ، النص المحتمل ، النص الممكن ، النص المعمى) ص 253:252 ، ويمكن اختزال هذا التصور ، بتصور إيكو : النص المغلق (نص ذو دلالة واحدة) والنص المفتوح (نص ذو دلالة متعددة) وهناك التباس وتداخل في هذه التسميات ، كالنص الواضح، والنص الظاهر ، والنص البين ، الثلاثة يمكن اختزالهم في مصطلح واحد (النص الواضح) وكذلك التسميات في النص (المحتمل ، والنص الممكن) فالنوعان الأولان يعبران عن نص مفتوح ، يحتمل أكثر من تفسير ، أما (النص المعمى) فهو ما يصعب الوقوف على دلالته لتداخل علاقاته وتشابكها ،بهذا التصور يمكن اختزال أنواع النص إلى ثلاثة أنواع: واضح، ومراوغ، ومغلق. هذا عن الدال .

2 – المدلول: أما عن المدلول رغم التحام الدال بالمدلول ، فيقف على :

أ - آليات التأويل ، وبدهي يربط بين أنواع النصوص وآليات التأويل ، ويقف أولا على تيارين متقابلين في النظر إلى تعابير اللغة الطبيعية ، أحدهما : تيار ما بعد الحداثة ، وثانيهما : تيار علم النفس المعرفي ، والذكاء الاجتماعي ، وما بين هذين التيارين اتجاهات أخرى ، لقد ألغى تيار ما بعد الحداثة الاستقراء والاستنتاج ،

بمعنى أن اتجاه التاريخ ، وتراكم المعلومات يتحققان في النصوص التقليدية ، وبين هذين التيارين مواقف قرائية وتأويلية متعددة ، مثل السيميائيات ، والدليليات والتأويليات ، تستفيد من التفكيكيات حينا ، ومن المعرفيات حينا آخر ، ومن نظرية الكوارث ، ونظرية العماء حينا ثالثا .

ب - استراتيجيات التأويل :

1- الاستراتيجية التصاعدية: أى نبتدىء بفهم الكلمة، ثم الجملة، والجمل الأخرى، وعلاقة هذه الكلمات بعضها ببعض ، وكذلك الجمل ، بين القصيدة الواحدة، والقصائد الأخرى، انطلاقا من هذه الاستراتيجية، يقرأ ديوان (إنها تومىء لى) القصيدة الأولى تتحدث عن الصرخة ، التى هى بمثابة كائن طائر رامز للهلاك، والموت، أكدتها قصيدة (قتيلا)ص 254. وفي ظنى أن الديوان الشعرى ليس كمًّا من التعبيرات اللغوية المنتظمة ، بقدر ما هو تعبير وجدانى عن مشاعر متعددة ، وقد تكون متناقضة، في آن واحد تبعا للحالة الوجدانية للمبدع، فتفسير ديوان بكلمة واحدة تجنى على الديوان برمته .

2- الاستراتيجية التنازلية :يتخذ الدلالات السابقة (الدمار والموت) مفاتيح لقراءة قصائد الديوان ، مع الإفادة من علم النفس المعرفي ومفاهيم عديدة ، مثل الأطر والمدونات ، والخطاطات والنماذج الذهنية ، فقصيدة " أرق " تتحدث عن الطيور ، و" الصقر " ونذكر أن قصيدة " صرخة " تتحدث عن طائر فهما – إذن – تشتركان في هذه الموضعة . ص 254.

3-الاستراتيجية التقييسية: ويقصد بها توظيف ما هو معلوم لفهم ما هو مجهول ، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة ، حتى ولو كان النص لا ينتمى من حيث الدلالة على دلالة من النصوص الأخرى ، ولكن – كما يرى – استراتجية مناسبة،طالما نعتمد على عناصر عن الإنسان، والمائع ، والنبات، والزمان.

4- الاستراتيجية الاستكشافية: وفيه يكون الجمع بين الأشباه والنظائر ، ليقف على التشابه ، والتعارض ، بالكشف عما تتضمنه القصيدة من علاقات متشابهة بين غيرها من القصائد.

5- الاستراتيجية الاستلزامية : وهذه الاستراتيجية مرتبطة بالاستراتيجيات السابقة ، فهم الجملة يقتضى فهم الكلمة ، وفهم جملة يستلزم فهم جمل أخرى ، وفهم نص يستلزم فهم نص آخر ...إلخ. وواضح ت هنا ت مدى الإفلاس عند الناقد .

الاستراتيجية الاستنباطية: الاستراتيجيتان التنازلية والتقييسية تشتركان في الاستراتيجية الاستنباطية، إذ يشترك كل منهما في توظيف ما يعرف لإدراك ما يجهل،أو وضع أوضاع وإرجاع النصوص إليها....إلخ.

جـ - درجات التأويل :

ويقصد بالتأويل استخراج الدلالة العامة للنص ، ويقترح تسمية هذه الدلالة بــــ " القلب " قلب المعانى السائدة ، وقلب القيم المتداولة ، وقلب تراتب جمل القصيدة ، إلا أن هذا القلب درجات ، وباعتبار تدرجه يقترح مفاهيم خاصة بدرجاته " المنطقية " ومفاهيم متعلقة بالدرجات الدلالية .

الدرجات المنطقية: ويقف على:ما فوق التناقض : ويجده في شعر ما بعد الحداثة ، حيث يتوافر فيه قلب كل القيم والمعانى المتداولة في أشعار من سبقوهم . التناقض : درجة أقل من "ما فوق التناقض"

ويتجلى على مستوى الجمل ومستوى المفردات ، ومن الأمثلة التى وقف عليها في ديوان "إنها تومىء لى" قصيدة "لى" حيث يقع التناقض بين الليل/ الصباح، تقول القصيدة : في الليل

ينبت لى جناح من غبار

وفي الصباح

أبتنى بيت الفرار

وفي نهاية القصيدة :

كنت في الصباح جحرا

أو شجرة

وفي المساء :

أقتفي نهايتى المنتظرة

ومن التناقض على مستوى الجمل

يلتقيان

لا يلتقيان ص 255.

(جـ) التضاد :

ويقصد به أن طرفين يشتركان في بعض الصفات ، ويختلفان في أخرى ، ويكون التضاد بين جملتين ،أو بين قصيدتين نويقصد من هذا أن هناك تكاملا بين طرفين ،أو هناك رفعا للطرفين ، ويكتفي بامثلة :

وخلفي قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية

خلفي أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

(د) شبه التضاد : وهى علاقة الشوب ، لا التكامل ، ولا الرفع ، وتعنى الشوب بين طرفين ، أو الامتزاج بينهما ، مثل الجمع بن البياض

والسواد ، ويسود الشوب والخلط والامتزاج الموفقة والغامضة ، ومما مثّل به من قصيدة " تأوى " :

برهة غامضة

مساحة منذورة للغامض الرمادى

(هـ) الانتماء إلى التناقض : ويعنى به ما كان معناه أدخل في التناقض من غيره من الحدود ، وهو أقل درجة من سبه التضاد ، ومما مثـّـل به ، ما جاء في (هكذا قلت لهاوية):

هكذا

قلت للهاوية افتحى لى

وامنحينى خيولك الذهبية

واتسعى

هكذا

قلت للهاوية اتسعى لى

وامنحينى خيولك الذهبية

واتركينى في العراء

(و) الانتماء إلى التضاد : هو ما يكون معناه ادخل في "التضاد" ولكنه أقل درجة من " الانتماء إلى التناقض " من حيث قوة المبنى والمعنى ، مع انه يعتمد على آلية القلب نفسها ، ومثاله :

قلت لها :

أنت هوة

وأنا جحر

أنت هوة

أنا طلقة عابرة

2 – الدرجات الدلالية :

تلك علائق منطقية منطقية ضبابية يترحها على النص الشعرى فتقبلها ، وهى ما فوق التناقض ، والتناقض ، والتضاد ، وشبه التضاد ، والانتماء إلى التناقض، والانتماء إلى التضاد ، ويقترح ما يطلق عليه ما يضاهيها من درجات معنوية وهى: ص 256.

الاحتقار : ويقصد به نسف الشعر المعاصر لكل المعطيات الفنية السابقة في حركة الشعر العربي ،أو على حد تعبيره احتقار الفاعلين والإيديولوجيات والشعارات ، وهو ما أدى إلى احتقار لثقافة كاملة شاملة .الاستصغار: وهو درجة أقل من الاحتقار ، إذ هو متعلق ببعض الفاعلين المجتمعين ، وببعض الممارسات الفكرية ، ومن الديوان " الثيران الليلية " و " الكلاب السعرانة " و" الملتصقونة بحذاء المؤسسة "

(جـ) الاستهزاء : أى ان هناك مقطوعات وأسطر وجملا تكون أقل درجة حدة من الاستصغار ، وهذه الدرجة من القلب يطلق عليها الاستهزاء ، ومن الامثلة عن الشاعر : وأعبر الأطلال والركام مرحا

" عمتم مساء أجمل الفرسان !

أين راحت خيولكم الشاهقة ؟

يا لها من ذئاب عارمة "

(د) السخرية : درجة أقل من الهزل ، وهذا الملمح يكثر في الشعر المعاصر ، ومن أمثلتها : حجر من الماء اللذيذ

حقل من سهر

مرآة من حجر

وردة من خطر

تعابير جمعت بين مقولات لغوية متعددة ، فارتكبت قلبا في الأعراف اللغوية ، والدلالية والقيمية ، وأطلق عليه قدماؤمنا " الاستعارة التهكمية .

(هـ) الهزل : وهو أقل درجة من السخرية ، ويجمع بين ما هو جدى ، وما هو لعبى ، منه : يمشى مرحا يغنى للخسارات القديمة ويصفر النشيد الوطنى

وهو سادر في النشيد

وها هم الملوك الغابرين جاءوا في العربات

الذهبية ذات الأجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة

منبوذين

(و) الدعابة : وهى مزيج من السخرية والهزل . ص 257.

وهذا التقسيم يسيطر عليه السيمترية ، والتداخل ، والمنطقية ، و محورة الدلالة ، على خلاف التجربة الفنية ، التى من ملامحها عدم الدقة ، والحيز الوجدانى والدلالى ، وقد أدرك ذلك فقال " يتبين مما تقدم أن ما يهيمن على دلالة الشعر العربي المعاصر هو هذه الرؤيا القدحية ، الشاملة ، ذات الدرجات المختلفة ،

وهى رؤيا لا يدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضا " ص 257.

3- الدال :

وهنا يركز على الشكل الذى يتشكل من خلاله النص ، فيبلور المضمون ، فكما يقول :إن الشكل دال على مدلوله ، وهما قصديان في الشعر عموما ، وفي الشعر المعاصر خصوصا ،إذ القصائد أيقونات ومؤشرات ، ورموز تصير أيقونات بدرجة ما ، ويقف على دواوين رفعت سلام (وردة الفوضى الجميلة) و (إنها تومىء لى) و (هكذا قلت للهاوية) موضحا شكل إخراج القصائد ، فأحيانا الدال يتحدث عن نفسه ، فيصف نفسه ب "الفوضى الخلاقة " أو بـــ " الإيماء " أو بــ " الهاوية " ، وقد ورد فيه ذات مرة :

متاهة

مسكونة

بالغامض المضىء

وهذه الازدواجية هى التى تحكم النص الشعرى على مستوى الشكل أيضا ، فهو يكون أحيانا منظما ، ويكون أخرى مشتتا ، ويكون منتظما تارة ، ويكون مبددا تارة أخرى ، وقد يكون عبارة عن عماء ، ويقف على صور من نظام هذا العماء .

(أ) البياض / السواد :

تتجلى هذه الازدواجية في البياض والسواد ، وفي التفاوت بين طول الأسطر وقصرها ، وبين دقة الحرف وغلظه ، وجريا وراء مهجه التقعيدى السيمترى ، يقسم السواد إلى (السواد الكبّار، والسواد الأكبر ، السواد الكبير ، والسواد الصغير ، والسواد الأصغر ، والسواد الصّغار) ويقابها البياض (الكبّار ، والبياض الأكبر ، والبياض الكبير ، والبياض الصغير ، والبياض الأصغر ، والبياض الصغّار)

ثم يجدول في تصنيفات لهذه التصورات ، السواد الكبّار ما تجاوز ست كلمات ، وما كان خمس فهو السواد الأكبر ، وأربع فهو كبير ، وثلاث فهو صغير ، واثنتان فأصغر ، وواحدة فصغـــّار ،وما ينطبق على السواد ينسحب على البياض في الجدولة التى عرضنا لها .راجع ص 258.

ولكن أحرى بالناقد التخلى عن نهجه الرياضى في التعامل مع النص الشعرى ذى المقومات الفنية الخاصة ، ويكون الكلام مجملا ، تحت عنوان تقنيات البياض والسواد ،أو تقنيات الفراغات في النص الشعرى ، وما مثل به ، قول الشاعر في (هكذا قلت للهاوية) :

قتلوني

فانفرطت

قطارات تعوى

....

....

وانفرطت

(ب) التوازي / اللاتوازي :

رغم أنه يعترف بفقدان النص الشعرى للنظام العمودى للقصيدة الكلاسيكية ، ولكنه يرى في التوازى تقنية فنية ، في تشابه البنيات واختلاف في المعانى ، ويقسمه كالآتى :

1 – التوازن الظاهر : ويقصد به التوازن الذى نراه بأعيننا في فضاء الصفحة ، وينقسم إلى:

أ- التوازى المطابق : وهو ما تطابقت بنيته ومعناه ، من جهة البصر ، ومن جهة النظر الفكرى والواقعى ، ومن أمثلته :

- على خاصرة الأرض

- على خاصرة الأرض

....

- أهشها

- أهشها

- قطرة

- فقطرة

....

- أنتظر

- فانتظر

ب – التوازى المتماثل: وهو ما تماثلت بنيته ، واختلف بعض معناه ، مثل :

- تحط فوق شعرى

- تحط فوق قلبى

....

- صفصافها يموء في جسدى

- صفصافها يغوص في صدرى ....إلخ

جـ - التوازى المتشابه : وهو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه ، مثل :

كنت ألهو برماد الوقت ، وقتا

وألهو في سماء من هشيم

....

طائر من الهروب والكلام

- طائر من الفخار يهوى من سماء مرة .....إلخ

د - التوازى المتشاكه : هو ما اختلف في كثير من بنيته ، وفي كثير من معناه ، مثل :

بيننا احتضار مرجأ

بيننا عصف وبيل

....

تأوى إلى جسدى طيور البحر

ترتوى البحار بدمى

هـ - التوازن المتشاكل : وهو ما اختلفت بنيته ، واتفق في بعض معناه ،وهو - كما يرى د . مفتاح – كثير جدا ، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة ، ومثاله :

خنجر يرف – في الهواء – رفتين

يهوى على سهوى

تأوى إلى جسدى طيور البحر

والصبايا

و – التوازى المتضاهى : وهو ما اختلفت بنيته ومعناه ، وهو عزيز ونادر إذا التمس ضمن القصيدة الواحدة ، أو النص الواحد ، ونعنى به ما كانت فيه درجة ضئيلة من التكافؤ ، مثل :

- كفها في كفي اليمين

- وسماء تمطر الأرق النحيل

....

فكيف شبت بين كفّينا

نخيل من عواء ص 260.

2 – التوازى الخفي : وهو ما لا يدرك بالبصر ، ولكن بالفكر فقط ، لرؤية النظام واللانتظام الكامن وراء بنية النص ، ويقترح للوقوف على هذه التقنية بنية مجردة تتكون من ستة مكونات ، وعناصر البنية هى : المنفذ ، والمعانى ، والآلة ، والمصدر ، والهدف ، والزمكان ، وبحسب الدرجة التى تتحقق بها البنية ، يمنح لها اسم ، وهكذا ،إذا احتوت بنية ما على العناصر الستة ، فهى تواز خفي متطابق ، وإلا تواز خفي متماثل ،أو تواز خفي متشابه ،أو تواز خفي متشاكه ،أو تواز خفي متشاكل ،أو تواز خفي متضاد ، ويوضح بمثال من قصيدة " دونى "

من ديوان (إنها تومىء لى) تقول القصيدة :

رياح تكنس الشارع من بقايا العابرين

لم أكن وحدى

نباح مارق في الليل يحتمى بالسيسبان

لم أكن وحدى

جراح تتكى على مساء بارد

ولم أكن وحدى

فظلى كان يتبعنى كشيطان رجيم

ثم

يسبقنى إلى الحانة

يحتسى دونى

ويتركنى إلى وقت الحساب

ويجمل رؤيته في جدول موضع لرؤيته هذه كالآتى :

	المنفذ	المعانى	الآلة	المصدر	الهدف	الزمكان	نوع التوازى
1	الرياح	الشاعر	الرياح	الرياح	بقايا العابرين	الليل	توازى خفي مطابق
2	وحدى						متضاه
3		النباح	السيسبان			في الليل	متشاكه

4	وحدی						متضاه
5		براح	علی مساء			علی مساء	متشاکه
6	وحدی						متضاه
7	ظلی شیطان رجیم						متشاکه
8							تواصل

9	الظل	الشاعر				الحانة	متشابه
10	الظل	الشاعر				الحانة	متشابه
11	الظل	الشاعر				وقت الحساب	متشابه

تكامل مفهوم التوازيين :

التوازى لا يكون من كل الجهات ، فالصور الأولى للتوازى الظاهر رصدتها حاسة البصر والسمع والفؤاد ، أما التوازى الخفي فمرجعه عين الفكر ، وكلاهما يكمل الآخر .

التدلال المرجعى :

(أ) قصدية التدلال : ويقصد به البحث عن قصدية الخطاب الشعرى ، أى علاقته بمرجعيته علاقة ضرورية ، وطبيعية ، وليست علاقة اعتباطية ، ويؤطر لهذه المفاهيم كالآتى : الأيقون المتطابق ، والأيقون المتماثل ، والأيقون المتشابه ، والتعالق ، والتعاقد والتواطؤ .

(ب) أيقونية التدلال :

الأيقون المتطابق : وفيها يكون التطابق بين البنيتين (أى عناصر النص متطابقة مع عناصر البنيات المرجعية) كما مر بنا البنيات الثلاثة : بنية متسامية ، وبنية إنسانية ، وبنية طبيعية ،أى أن هذه القصائد تاتى متطابقة مع هذه البنيات .

الأيقون المتماثل : أى أن هناك تجليات في النص لهذه الآليات ، التى هى نتاج الواقع الاجتماعى والثقافي والسياسى ،

ويقنن هذا التماثل في أربعة عناصر : التمثيل بالجنس (امرأة - رجل) التمثيل بالحيوان (الطيور والعصافير ، والصقور ، والوعول ....إلخ) التمثيل بالنبات (السيسبان - حقول الأراجوان ، التوت ....إلخ) ، تماثل العناصر : أى تداخل أكثر من عنصر في قصيدة واحدة (عنصر المرأة ت عنصر النبات - عنصر الحيوان - عنصر الماء) كما في قصيدة برهة ، ففيها تفاعل الماء والمرأة والحيوان والنبات :

لم يكن نهر

كانت امرأة تفتش في رمادى

....

بحار من نواح

منقاره يمتد في دمى

وردة من براح

طوطمية المجتمع ، ويقصد به إمكان الموازة بين مجتمع الإنسان ، والمملكة الحيوانية ، المملكة النباتية ، وهكذا ،فإن المجتمع غابة ، والمدن مراع :

يارا غابة من الضحك

الثيران الليلية

....

ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة ....إلخ .

الأيقون المتشابه : هو أيقون يشبه بالأحلام المزعجة ، وبالرؤى الكابوسية وبالهلوسات ، إنه أيقون يتجلى فيه انفصام الشخصية التى تعيشفي عالمين، العوالم الواقعية بكل إحباطاتها ونكساتها وخساراتها ، والعوالم الممكنة التى هى امتداد للعوالم الواقعية ، ومن الأمثلة :

حينما استيقظت كان منتصف النهار

....

أيها النوم الجبان

لما جعلتنى ضحية اللصوص والقتلة

وغيمة من الحلم الطفيف

وكنت نوما فوق ماء

كنت ماء نائما على خريف التعالق : نقصد به الكناية والمجاز المرسل ، ولما لهما من معانٍ وعلائق كاللازومية ، والملزومية ، والجزئية ، والكلية ، والحالية ، والمحلية ، والتعالق ليس مبنيا على المشابهة ، وإنما هو ناتج عن ارتباط شيء بشيء ، ومما يتحقق به التعالق العناوين عامة ، وهكذا ، فإن العناوين التالية تعالقات (وردة الفوضى الجميلة) و (إنها تومىء لى) و (هكذا قلت للهاوية) هناك فوضى ، وهى فوضى المجتمع ، وهناك إيماء إلى الهلاك والاحتضار والعجز ، وهناك أسباب مؤدية إلى الواقعة ، وإلى الهاوية . التعاقد : هناك مؤشرات ترجع أساسا إلى تعاقد تم بين مجموعة من الناس ، لإسناد مدلول ودلالة لدليل ما ، مثل تعاقد مجموعة من الناس على أن يرمزوا للعدل بالميزان ، وبالصليب للديانة المسيحية ، وبالهلال للديانة الإسلامية ، أو على إصدار أحكام على بعض الحيوانات ، والوظائف والمهن ، والمظاهر الثقافية ، وهكذا عندما تذكر الثيران والوعول والكلاب والدببة ، والصقور والأسود والعصافير ، والقراصنة والبرابرة والانكشارية وأصحاب النياشين والأوسمة ، فإنها كلها ترمز إلى معنى خاص حسب ما تم من تعاقد بين المستعملين ، ولا يكون التعاقد بدرجة واحدة ، فقد يكون عاما ، وقد يكون خاصا ، فإذا ما استطاع الناس أن يدركوا العلاقة بين الإنسان والحيوان بسهولة لا ستمرار البقايا الطوطمية فيهم ،

فإن قليلا منهم هو الذى يعلم استعمال الزمان بما فيه من فصول وأوقات ، وماوقع به من تشبيهات ، كما ان قليلا منهم هو الذى يفهم "سهم الزمان" وقد استعمل الشاعر التعاقد العامى المبتذل ، والتعاقد الخاص ،ومن التعاقدات الخاصة عند الشاعر قوله:

كنت في الصباح حجرا

أو شجرة أمشى

وفي المساء أقتفي نهايتى المنتظرة ....إلخ.

فاستعمال سهم الزمان كما راى الأنثروبولوجيون وعلماء الاجتماع وعلماء الفيزياء أن اتجاهه تقدمى ، ولكن الشاعر يوجهه إلى الخلف ،أى إلى الزمن الماضى، يقول :سنلتقى في الأمس حين ينفجر الفضاء إلى عزاء إنها رؤيا تضاد بعض علماء الفيزياء ، الذين يعتقدون أن سهم الزمان متجه نحو المستقبل ، في تطور فوضوى ينتج عنه " الموت الحرارى " ولكن رؤيا الشاعر – أيضا – سائرة إلى الانفجار في الفضاء ، وإلى الموت المعنوى ....التواطؤ : وفيه يقف ضد من يطعن في التدلال المرجعى ، بحجة أن أن اللغة اعتباطية ،

وليست قصدية ، ويدعو ان الشاعر المعاصر ضد المحاكاة ، فالتواطؤ فيه درجة من الأيقونية ، وان أى نص شعرى مهما كانت تجريديته ولا عقلانيته وتشظياته ، له درجة من الإحالة على " الواقع " والوقائع ، ومن ثمة تشبهه بها بعض التشبه ، ولعل من نفي المحاكاة عن الشعر المعاصر إنما كان يقصد محاكاة " الواقع " والوقائع والمعانى ، المتعارف عليها بين كثير من الناس ، فالشعر المعاصر حكائى ، ولكن حكاية ساخرة من مؤسسات وقيم وأعراف ، وحكاية معززة لقيم جديدة .

ثالثا : تضاهيات :

ما بعد الثنائية : وفيه يضع هذه الخطاطة التى تحوى على تصوره العام لقراءة النص الشعرى ،فقد وسع مفهوم الدليل وجزأه إلى دال ومدلول وتدلال معنوى وتدلال تداولى ومرجعى ، وكل مفهوم احتوى على درجات ،واحتوت الخطاطة على ست درجات تتنازل ، أو تتصاعد تدريجيا ، واما ما يجمع بين الخطاطات الفرعية فهو التضاهى ،أو التقابل ،أو التطابق ، فالتضاهى في خطاطات : العلاقة بين الأدلة المعنوية ومعنى الأدلة والدلالة ، ويجمع الدال بين التقابل والتطابق .

وأوضح أن هذا التقسيم السداسى مستقى من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية والتقابل المنطقى ، ويدعى أنه أبعد الروح المنطقى وتبنى استراتيجية علم النفس المعرفي ونظرية العماء ، إذا كل منهما يتحدث عن الانتظام التراتبى ، وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى ، وفي ضوء هذه المفاهيم - كما يدعى - عالج بين الأدلة باقتراح مفهومى : الخطية / اللاخطية ، ومعنى الأدلة بمفاهيم : النص الواضح / النص المعمى ، والاستلزام / الاستنباط ، وقارب الدلالة بمفاهيم : ما فوق التناقض / شبه التضاد ، والاحتقار / الدعابة ، وشخّص خصائص الدال بـ: السواد / البياض ، والتوازى الظاهر / التوازى الخفي ، و اقترح تدريجا للتدلال

المرجعى ، وهذه الخطاطة توضح رؤيته السابقة :

العلاقة بين الأدلة		معنـــــــــى الأدلة		الدلالة		الدال				التدلال
التطابق	التطابق	النص الواضح	الاستلزام	ما فوق التناقض	الاحتقار	السواد الكبار	البياض الصغار	التطابق	التطابق	التطابق
التفاعل	التماثل	النص البين	التصاعد	التناقض	الاستصغار	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل	التماثل	التماثل
التداخل	التشابه	النص الظاهر	الاستكشاف	الانتماء إلى التناقض	الاستهزاء	البياض الصغير	البياض الصغير	التشابه	التشابه	التشابه
التحاذى	التحاذى	النص المحتمل	التنازل	التضاد	السخرية	البياض الكبير	البياض الكبير	التحاذى	التحاذى	التعالق
التباعد	التشاكه	النص الممكن	التقييس	الانتماء إلى التضاد	الهزل	البياض الأكبر	البياض الأكبر	التشاكه	التشاكه	التعاقد
التقاصى	التضاهى	النص المعمى	الاستنباط	شبه التضاد	الدعابة	البياض الكبار	البياض الكبار	التضاهى	التضاهى	التواطؤ

ما بعد الفوضى : وهنا يقرر ما توصل إليه كخلاصة لرؤيته : أن هناك نظاما

وانتظاما وراء الفوضى ، وأن الباحث ملزم أن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ، ليستخرج القوانين العامة الشمولية التى تحكم ظواهر الكون ، فالظواهر بينها علاقات ، مهما تبينت مختلفة الأجناس ، والأنواع والأصناف ، و إن استخلاص النص الشعرى وانتظامه من الفوضى و"العماء" ليس إلا مثلا مضروبا لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى . ص 267 . إن هذا المنهج التلفيقى يحول النص إلى الشعرى إلى جثة هامدة ، ويعمل فيها الناقد كطبيب مشرح له ، بعدما جرّده من الأحاسيس والدفء الفنى ، الذى نستشعره في سياق الألفاظ ، وحسن مجاورتها لبعض ، ومقدرة المبدع على الدلالة العامة للقصيدة ، وجماليات الإيقاع الموسيقى ، الذى هو ملمح من ملامح جمال الشعرى ، وآلية آليات تلقيه ، ويبدو ان هذا المنهج مناسب مع تجربة إبداعية ، تفتقد الصلات الفنية فيما بينها ، ليصبح النص ركاما من الألفاظ ، وكما من الصور الغريبة البعيدة عن ذوق المتلقى ، ناهيك عن استخدام الفراغات بصورةغير معبرة عن مقصدية الشاعر ، اللهم إلا انها دليل إفلاس له ، وهذا ما وقفت عليه في دراستى إشكاليات التلقى في القصيدة العربية ، قديما وحديثا .

الخاتمــة

انتهت دراستى عن معايير نقد الشعر العربى قديما وحديثا مقدمة لدراسة حركة نقد الشعر العربى ، وقد توصلت إلى النتائج الآتية :

يقصد بالنقد الأدبى دراسة النص الأدبى للوقوف على جمالياته وسلبياته ، وهناك علاقة بين النقد لغة والنقد اصطلاحا ، فالنقد في اللغة له أكثر من معنى منها : التمييز بين الصحيح والزائف من الجواهر ، بيد أن هذا المصطلح توارى أمام مصطلح (قراءة النص) خاصة بعد مصطلح الأدبية ، وتنظيرات المدارس الشكلية ، ومصطلح الأ دبية (أى الخصائص الفنية التى تجعل من نص ما نصا أدبيا) وأصبح همُّ الناقد البحث عن التكوينات الفنية للنص ، بنية ، وأداء ، لا البحث عن مضامينه ودلالاته ، وإن كنا لا يمكن أن ننكر قيمة النقد ، في إدراك سلبيات النص ، وإظهار جمالياته ، ومتابعة روح التطور ، والتجديد في النص الأدبى . وقد بدأت الحركة النقدية لنقد الشعر بداية منذ العصر الجاهلى ، وهي حركة اعتمدت على الذوق الفردى ، في الوقوف على استخدام الشعراء لألفاظ في غير مواضعها ، وفي نقد الألفاظ ، و المعانى الجزئية ، وفي نقد الصورة تمسكا بمبدأ الحقيقة دون تجاوز الحد المعقول للخيال ، هذه المعايير وضعت اللبنة الأولى لمعايير نقد الشعر العربى ،

بل وكثير منها ظلَّ إلى عصرنا ، مع شيء من العمق في الرؤية ، أو التغيير ، فوجدنا هذه المعايير يتناقلها النقاد العرب ، بل وبعض النقاد في بداية العصر الحديث .في العصر الإسلامى استمرت هذه المقاييس النقدية ، مع بروز مقياس الأخلاق في تقييم الشعر ، وفي العصر العباسى تقدمت الحياة الفكرية والأدبية واستفاد هذا المجتمع من هذه المعطيات الفكرية ، والحضارية للمجتمعات الأخرى، فتطور النقد كأى نشاط فكرى وحضارى في المجتمع ، وظهرت الكتب المؤلفة في النقد بداية بفحولة الشعراء للأصمعى ، ومن بعده طبقات الشعراء لابن سلام الجمحى ، وفي القرنين الرابع والخامس الهجريين اكتملت النظرية النقدية (فيما عرف بقواعد عمود الشعر) التى بلورها المرزوقى في مقدمة شرحه لديوان الحماسة ، وقد سارت الحركة النقدية في ثلاث صور : التنظير لنقد كعلم ، ككتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، وعيار الشعر لابن طباطبا ، والنقد التطبيقى كالموازنة للآمدى ، والوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى ، والدراسة الأسلوبية للنص الشعرى ، كتشكيل لغوى ، يحكم على جماله بحسن الصياغة ، أو كما على حد تعبيره (النظم) وأبرز ناقد لهذا الاتجاه عبد القاهر الجرجانى في كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) اختلف حازم القرطاجنى عن سابقية في حركة نقد الشعر العربى ، وذلك برؤيته التى استفادت في المزج بين الثقافتين (العربية واليونانية)

ووضع نظرية نقدية تمتاز بالشمول والكلية ، لتفسر علاقة الفن بالواقع من خلال مصطلح المحاكاة ، وعلاقة النص بالمتلقى ، من خلال مصطلح التخييل .وقد دارت هذه الكتب النقدية في تراثنا حول قضايا نقدية بعينها ، منها قضية اللفظ والمعنى و رأى غالبية النقاد ليس الشعر ألفاظا فقط ، ولا هو معانى فقط ، بل هو التحام بين اللفظ والمعنى ، أو على حد تعبير ابن رشيق كما مر بنا "اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته " .و من هذه القضايا النقدية – أيضا - قضية السرقات ورأى غالبية النقاد لاتعد السرقة في المعانى المشتركة ،وإنما السرقة في النسخ (نقل المعنى بلفظه ، أو أكثره) ومن أخذ معنى من المعانى، ثم صاغه صياغة جديدة ينسب له ، وأشاد الناقد القديم بالأصالة والابتكار ، فأشادوا بما أطلقوا عليه المعانى البكر ، والمعانى العقم على حد تعبير حازم القرطاجنى ، والمعانى المبتدعة ، وحسن التوليد والابتداع، و من هذه القضايا النقدية – أيضا - قضية بناء القصيدة المتعددة الأغراض ، فقد أشاد الناقد القديم بحسن الافتتاح ، وحسن التخلص ، والخروج من غرض لآخر ، وحسن الخاتمة للقصيدة لأنها آخر ما يعلق بالأذن .

ومن هذه القضايا النقدية – أيضا - قضية الصورة الفنية والعلاقة بين وبين الواقع ، فقد نادى الناقد العربى بالتناسب بين طرفيها ، ودعوا إلى الاقتصاد ، ورفض كثير منهم الغلو ، وارتضاه بعضهم كقدامة .ومن هذه القضايا النقدية – أيضا - قضية الشعر والأخلاق ، فالرأى الغالب عندهم أن غاية الشعر المتعة الجمالية ، ورفض كثير منهم الرؤية الأخلاقية في تقييم الشعر ،الشعر تشكيل فنى قبل أن يكون دعاية أخلاقية ، وهذا ما يعرف في عصرنا بمبد أ (الفن للفن) ورأى حازم القرطاجنى ومن قبله عبد القاهر الجرجانى أن الشعر يمكن أن يجمع بين الغيتين في وقت واحد .في العصر الحديث بدأت حركة النقد على يد الشيخ حسين المرصفي في كتابه الوسيلة الأدبية ، وقد انتهج نهج القدماء في المناداة بالالتزام بقواعد اللغة صحة وجمالا ، ،فاتخذ معاييره النقدية من معايير نقد الشعر العربى قديما ،لذا أخذ على النص الشعرى مخالفته القواعد النحوية للّغة ، والغض من شأنها ،أو الاستهتار بها ، واشترط (المرصفي) لجمال اللفظة البعد عن الغرابة والغموض ، وهذا ما دعا إليه الناقد العربى قديما (كالجاحظ ، وأبى هلال العسكرى ، وابن سنان) وقد ركز المرصفي على النقد اللغوى من حيث أداء الألفاظ للمعنى ، فاشترط لبلاغة الكلمة أن تكون جارية على القياس

ولها أصل لغوى في القواميس، هذه الأسس النقدية اتبعها كثير من النقاد مثل الشيخ حمزة في المواهب الفتحية ، والرافعى ، وميخائيل نعيمة في الغربال.

كان أبرز ما قدمته جماعة الديوان للنقد هو المناداة بتوافر الوحدة العضوية في القصيدة ، والبعد عن شعر المناسبات والمجاملات ، ونادوا بأن يكون الشعر معبرا عن صاحبه بصدق، لا نفاقا ولا رياءً ، وبعدم التقيد بالقافية الموحدة ، وقد تحققت هذه القيم الفنية في شعر جماعة أبولو أكثر من تحققها عند شعراء الديوان أنفسهم ، الذى يعد المازنى أبرزهم إبداعا ، ولكنه لم يسلم من حرب العقاد والمازنى، مما اضطره إلى ترك كتابة الشعر ، ومن المعايير الفنية عند شعراء المهجر وشعراء جماعة أبولو الارتقاء بالصورة الشعر ، وباستخدام الكلمات ذات الحس النابض ، والتنوع في القافية ...إلخ .

تجاوبت حركات النقد في النصف الثانى من القرن العشرين مع التجديد في الشعر فيما عرف بحركة الشعر الحر، أو كما أطلق عليه بعضهم شعر التفعيلة،

وفيه كان استخدام اللغة المعبرة عن واقع الحياة ، وتوافر البناء الموضوعى للقصيدة، مما يعكس مشاعر الشاعر بعيدا عن التقريرية والمباشرة ،فلجأ الشاعر إلى استخدام الرموز والأساطير والتضمينات ، وكان إليوت قدوة للشعراء العرب ، فقد اعتمد في شعره على الاقتباسات المتعددة من الأداب والفنون والفلسفات القديمة والمعاصرة على السواء ، يضمنها شعره ، وبلغتها الأصلية .

لقد أصبح التعبير عن التجربة الإنسانية في إطار موضوعى ، يرفض ظهور الكاتب في الصورة المباشرة الواعظة ، وجاء بناء القصيدة متسقا مع هذه الرؤية، لخلق المعادل الموضوعى الذى عرض له إليوت ، وذلك باستخدام الرمز والأسطورة . ومن الملامح الفنية في قصيدة الشعر الحر درامية القصيدة ، وهذا البعد يعطى القصيدة عمقا وثراء ، لأنه كما قال د .عز الدين إسماعيل كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى ، لأنه أعلى صورة من صور التعبير الفنى، ويتحقق هذا المبدأ في القصيدة من خلال الصراع ، فالفكرة في القصيدة لا تسير سيرا طرديا ،ولكن نجد نوعا من المفارقة والتناقضات في سير القصيدة لتظهر الباطن في عرضها للسطح ، والسطح في عرضها للباطن ، وبذلك تسرى في روع القصيدة ، وجاءت كتابات الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور القط والدكتور النويهى وغيرهم متجاوبة مع هذه الحركة الشعرية ، متخذين هذه المعايير النقدية أدوات تقييم للنص الشعرى .

حدثت ثورة فنية ، في شعر الحداثة خلال السبعينيات وما بعدها ، حيث هدف الشعراء إلى زلزلة الكيان اللغوى في التشكيل الفنى ، وذلك بنسف العلاقة الوضعية للألفاظ ، والعداء بين المفردات في تجاورها ، والتخلى عن علاقة المشابهة في تشكيل الصورة الفنية ،

والتنصل من الإيقاع العمودى الذى صاحب حركات التجديد في الشعر الحديث ، والبحث عن مصادر موسيقية ، مرجعها ذبذبات النفس ، وتجليها في الصياغة ، وإيقاع الكلمات ، الذى يوحى ، ولا يقرر ، و يومىء ولا يظهر، وهنا برزت معايير جديدة لنقد النص الحداثى ،أقربها لروح الشعر الأسلوبية، وجاءت مناهج نقدية أخرى كالبنائية والسيموولوجية ، والدليلية ، ونظرية التلقى ، والتأويلية .....إلخ .

بيد أن غالبة هذه المناهج مناهج شكلية ، جاءت امتداداً لا ستخدامها في مجالات فكرية أخرى ، ثم امتدت إلى فن الأدب ، إضافة إلى أن هذه المناهج مناهج قاصرة في قراءة النص ، لذا وجدنا لهجة المناداة بما أطلق عليه محمد مفتاح ، بالمنهج التلفيقى ،أى الذى يأخذ من كل المناهج ، ويجعل بينها وساطة ، وصلة ، وتحول النقد وقراءة النص إلى مصفوفات لصياغة النص ، وكلماته المبعثرة ، وصوره المتناثرة ، موسيقاها الناشزة ، وهذ الذى قام به د . محمد مفتاح في منهجه، كما عرضنا له نهاية كتابنا .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع العربية القديمة :

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى)

الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، ط دار المسيرة، بيروت د . ت . و تحقيق السيد أحمد صقر ، ط . دار المعارف د. ت.

ابن الأثير (ضياء الدين)

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق د. أحمد الحوفي ـ و د. بدوى طبانة، دار نهضة مصر د.ت.

الأصفهانى (أبو الفرج الأصفهانى)

الأغانى ، ط . دار الثقافة ، بيروت ، ط . دار صعب عن مطبعة بولاق د .ت

الأصمعى (عبد الملك بن قريب)

فحولة الشعراء ، طبعة س . تورى ، أعاد نشرها د . صلاح المنجد ط دار الكتاب الجديد 1971

الباقلانى (أبو بكر محمد بن الطيب)

إعجاز القرآن تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجى - دار الجيل- بيروت ط1 - 1991م

بيغان (أنطونى بيغان)

نقائض جرير والفرزدق ، مطبعة بريل ، ليدن عام 1905ج1 .

بن ثابت (حسان بن ثابت)

ديوان حسان بن ثابت ـ تحقيق د. سيد حنفي حسنين ـ دار المعارف 1983.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)

البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ، طبعة دار الجبل ودار الفكر د.ت ، و ط. دار إحياء التراث ، دار الفكر للجميع 1968م .

الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبى القاهرة عام 1965 .

الجرجانى (عبد القاهر الجرجانى)

دلائل الإعجاز / تحقيق ؛ د. محمد رمضان الداية ، و د. فايز الداية . -ط2. دمشق : مكتبة سعد الدين ، 1987 م ،و شرح وتعليق : د. محمد التنجى، الناشر : دار الكتاب العربى، بيروت، ط2، 1997 ، ومطبعة المدنى بالقاهرة ـ مطبعه المدنى بجدة، ط3 عام 1992م .

أسرار البلاغة، ـ تحقيق هـ ريتر، ط دار الكتب للتراث العربي د.ت .

الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى)

الوساطة بين المتنبى وخصومه ن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ، ط دار القلم بيروت لبنان د . ت .

بن جعفر (قدامة بن جعفر)

نقد الشعر ،تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجة ،ط . مكتبة الكليات الأزهرية ط1 عام 1978 .

الجمحى (محمد بن سلام الجمحى)

طبقات الشعراء ، نشر جوزف هول (ألمانى) ط .دار الكتب العلمية بيروت عام 1982 .و تحقيق محمود محمد شاكر ط دار المدنى جدة ، السعودية .

ابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى)

الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية عام 1952.

بن حجر (امرؤ القيس بن حجر)

ديوان امرىء القيس : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف ط4 عام 1984.

الحصرى

جمع الجواهر في الملح والنوادر ، المطبعة الرحمانية د . ت .

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون)

مقدمة ابن خلدون ، ط دار الكتاب اللبنانى بيروت د.ت .

ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق)

العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط دار الجيل ط 5 عام 1981 .و تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط 4 دار الجيل1972.

الرقاع (عدى بن الرقاع)

ديوان عدى بن الرقاع ،تحقيق د. نورى حمود القيسى ود. حاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمى العراقى1987 .

ابن سنان (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)

سر الفصاحة . ط دار الكتب العلمية ط4 بيروت عام 1982.

ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله)

فن الشعر من كتاب الشفاء ،تحقيق د.عبد الرحمن بدوى ،ملحق بكتاب أرسطوطاليس فن الشعر ط دار الثقافة بيروت د.ت

السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن)

شرح شواهد المغنى بتصحيحات وتعليقات محمد محمود بن التلاميد الشنقيطى ، ط . منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان د . ت .

الصولى

أخبار أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام وخليل عساكر ونظير الإسلام الهندى ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط 3 عام 1980 .

ابن رشد(أبو الوليد محمد بن يحيى بن محمد)

تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ،تحقيق د.عبد الرحمن بدوى ، ملحق بكتاب أرسطوطاليس :فن الشعر ط دار الثقافة بيروت د.ت .

ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا)

عيار الشعر تحقيق د. محمد زغلول سلام ،الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية. د. ت .

العسكرى (أبا هلال العسكرى)

كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قميحة ، ط . دار الكتب العلمية ،ط . عام 1981م . و تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط المكتبة العصرية صيدا بيروت عام 1986 .

الفارابى (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)

الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة د. محمد أحمد الحفنى ، ط . دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة د . ت .

ابن قتيبة(أبومحمد عبد الله بن مسلم)

الشعر والشعراء - دار الثقافة بيروت د.ت.و تحقيق محمود شاكر ، ط . دار المعارف د . ت

القرطاجنى (حازم القرطاجنى)

منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، ط دار الغرب الإسلامى ط3 عام 1986.

القلقشندى (أبو العباس أحمد بن على ت 821 هجريا)

صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، نسخة مصورة عن الطبعة الأمرية - وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - مطابع كوستا تسوماس وشركاه القاهرة 1963 .

المرزبانى (أبو عبيد الله محمد بن عمران)

الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء) تحقيق على محمد البجاوى ، ط . دار الفكر العربى ،القاهرة د . ت .

المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد الحسين)

شرح ديوان الحماسة ، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ،ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ط2 عام 1967.

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)

لسان العرب ط دار صادر- بيروت – د. ت .

ابن وكيع (أبو الحسن محمد الحسن بن على)

كتاب المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات المتنبى ، تحقيق عمر خليفة إدريس ، بنغازى ، ليبيا ط1 عام 1994م 1.

ثانيا : المراجع العربية الحديثة

إبراهيم (طه أحمد إبراهيم)

تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى ط . دار الحكمة بيروت د . ت .

محمد بن سلام الجمحى وكتابه طبقات الشعراء ،مقدمة كتاب ابن سلام الجمحى : طبقات الشعراء نشر جوزف هول .

أبو أحمد (د. حامد أبو أحمد)

الخطاب والقارىء (نظريات التلقى - وتحليل الخطاب و ما بعد الحداثة) ط . النسر الذهبى للطباعة د .ت

أبو ديب (د . كمال أبو ديب)

في البنية الإيقاعيه للشعر العربي (نحو بديل جذرى لعروض الخليل بن أحمد ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) دار العلم ط عام 1981 .

أبو الرضا (د.سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا)

نحو منهج نفسى في نقد الشعر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1984

أحمد (د. محمد فتوح أحمد)

شعر المتنبى قراءة أخرى . ط. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 2008.

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ط دار المعارف عام 1977 .

أدونيس (د . على أحمد سعيد)

الأعمال الشعرية ج2 ط دار المدى للثقافة والنشر 1996م .

مقدمة للشعر العربى ط . دار العودة بيروت ط4 1984م .

أغانى مهيار الدمشقى، ط دار مجلة شعر، بيروت، 1961م .

زمن الشعر ط دار الفكر بيروت ط 5 عام 1986 .

الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت ط1 1992 .

أستور (جورج أستور)

الشعرالخالص ،مجلة الآداب عدد 2 ، فبراير 1962 .

إسماعيل (د. عز الدين إسماعيل)

آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر ط . دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2003 .

التفسير النفسى للأدب ط . دار المعارف عام 1963 .

الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط دار الثقافة، بيروت د.ت.

أمين (أحمد أمين)

النقد الأدبى مكتبة النهضة المصرية ط5 القاهرة 1983.

أنيس (د . إبراهيم أنيس)

موسيقى الشعر ط دار العلم بيروت د. ت .

بدير (د. حلمى بدير)

الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث ط دار المعارف عام 1992

بسيسو (معين بسيسو)

الأعمال الكاملة، ط دار العودة بيروت، ط2، عام 1981، ديوان الأشجار تموت واقفة .

بكار (د. يوسف حسين بكار)

بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ط 2.دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د. ت .

بلبع (د. عبد الحكيم بلبع)

حركة التجديد في شعر المهجر ط مكتبة الشباب عام 1975 .

البياتى (عبد الوهاب البياتى)

السيف والقيثار من أشعار عبد الوهاب البياتى اختارها وقدم لها شوقى عبد الأمير، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام 1999 .

المجد للأطفال والزيتون ط مكتبة المعارف بيروت 1958 .

التونسى (محمد خليفة التونسى)

فصول من النقد عند العقاد ط مكتبة الخانجى بالقاهرة د.ت .

الجزار (د. محمد فكرى الجزار)

لسانيات الاختلاف ، ط . الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1995م ، سلسلة كتابات نقدية رقم 43.

الجندى (أنور الجندى)

نزعات التجديد في الأدب العربى المعاصر مطبعة الإعلام الجيزة عام 1957 .

حداوى (د. جميل حداوى)

السيميوطيقا والعنونة - مجلة عالم الفكر - مجلد 25 العدد 3 الكويت - عدد يناير فبراير مارس عام 1997 م .

حسين (د. طه حسين)

حديث الأربعاء ط . دار المعارف د. ت .

ألوان ط. دار المعارف ط2د. ت .

في الأدب الجاهلى ط 10. دار المعارف بمصر د. ت .

حافظ وشوقى ط . دار المعارف د. ت .

خصام ونقد .ط . دار العلم للملايين بيروت عام 1963 .

مع أبى العلاء في سجنه ط . دار المعارف علم 1963 .

الخطيب (د . صفوت عبد الله الخطيب)

نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية ، ط . مكتبة الشرق ، جامعة القاهرة عام 1986م

داود (د. أنس داود)

الأسطورة في الشعر العربي الحديث ط . منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ط1 1980.

الرافعى (مصطفي صادق الرافعى)

تحت راية القرآن ط . دار الإستقامة .القاهرة 1953م .

وحى القلم ط 4الإستقامة عام 1370 هجريا 1951 م .

تاريخ آداب اللغة العربية ط2 الإستقامة القاهرة عام 1373 هجريا 1954م .

على السفود ط دار العصور سنة 1348هجريا 1930 م

الراجحى (د.عبد الراجحى)

علم اللغة والنقد الأدبي مجلة فصول المجلد 1 العدد الثانى يناير 1981 .

الربيعى (د. محمود الربيعى)

قراءة الشعر .ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة عام 197 .

في نقد الشعر ط دار المعارف عام 1968.

الرمادى (د. جمال الدين الرمادى)

خليل مطران شاعر الأقطار العربية ، ط دار المعارف د. ت .

الروبى (د. ألفت كمال الروبى)

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 12 عام 1984.

زكى (د. أحمد كمال زكى)

النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) ط . دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت د. ت.

السرغينى (د. محمد السرغينى)

محاضرات في السيميولوجيا ،ط. دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء عام 1987م .

سقال (د . ديزيرة سقال)

حركة الحداثة ،آراؤها وإنجازاتها ، دار الصداقة العربية ط 2 عام 1997 .

السياب (بدر شاكر السياب)

ديوان بدر شاكر السياب، ط دار العودة، بيروت 1971 .

ديوان أنشودة المطر ط آفاق الكتابة، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2000م .

الشايب (أحمد الشايب)

أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط8 عام 1983.

شكرى (عبد الرحمن شكرى)

مقدمة الجزء الرابع من ديوان شكرى . ط . المعارف بالإسكندرية د . ت.

مقدمة الجزء الثالث من ديوانه ط . المعارف بالإسكندرية عام 1960

مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ط المعارف بالإسكندرية عام 1960.

الشمعة (خلدون الشمعة)

تقنية القناع- مجلة فصول المجلد 16 العدد 1 صيف 1997 .

شوكت (د. محمود حامد شوكت ود. محمد رجاء عيد)

مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر الناشر دار الفكر العربي القاهرةد. ت

.الصكر (حاتم الصكر)

ترويض النص، دراسة للتحليل النصى في النقد المعاصر إجراءت ومنهجيات، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

صمود (حمادى صمود)

الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1988 .

ضيف (د. شوقى ضيف)

البارودى رائد الشعر الحديث . ط دار المعارف د. ت .

طبانة (د . بدوى طبانة)

دراسات في نقد الأدب العربي (من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث) ط . دار الثقافة - بيروت - لبنان د.ت

الطريسى (أحمد الطريسى)

الرؤية والفن في الشعر العربى الحديث بالمغرب ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع . الدار البيضاء ط1 1987م .

ظلام (د. سعد ظلام)

في النقد الأدبى مطبعة السعادة القاهرة عام 1975 .

عباس (د. إحسان عباس)

تاريخ النقد الأدبى عند العرب (نقد الشعر من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن الهجرى)ط دار الثقافة بيروت لبنان ط3 عام 1981 .

عباس (د . إحسان عباس) و د . محمد يوسف نجم

الشعر العربى في المهجر بيروت عام 1972 .

عبد الصبور (صلاح عبد الصبور)

حياتى في الشعر . دار إقرأ . بيروت عام 1981م .

ديوان الناس في بلادى (الأعمال الكاملة) ط دار الآداب بيروت 1972.

عبد الكريم (عبد المقصود عبد الكريم)

ديوان يهبط الحلم بصاحبه ،ط .الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة عام 2002.

عبد اللطيف (د. محمد حماسة عبد اللطيف)

الإبداع الموازى (التحليل النصى للشعر) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2001م..

عبد المطلب (د. محمد عبد المطلب)

مصادر إنتاج الشعرية فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997 .

مصادر إنتاج الشعرية فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997 .

مناورات الشعرية ط دار الشروق، ط2 . 1996.

شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة عام 2009 م .

عثمان (د. اعتدال عثمان)

إضاءة النص (قراءات في الشعر العربى الحديث) ط 2. الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م .

العجيمى (محمد ناصر العجيمى)

المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعرى (البنيوية نموذجا)مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع فبراير عام 1991 .

عروى (محمد إقبال عروى)

السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة – مجلة عالم الفكر – مجلد 24 العدد 3 الكويت – عدد يناير فبراير مارس عام 1996 م .

عزام (محمد عزام)

النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائى للأدب)ط. وزارة الثقافة،دمشق عام 1996م

العزب (د. محمد أحمد العزب)

عن اللغة والأدب والنقد ط. المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت لبنان د.ت .

عصفور (د . جابر عصفور)

مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدى ، ط . دار الثقافة للنشر والتوزيع، د . ت

.الصورة الفنية في تراثناالنقدى والبلاغى ، ط . دار المعارف د . ت .

أقنعة الشعر المعاصر ، مهيار الدمشقى ، فصول مجلد 1 العدد 4 عام 1981م .

العقاد (عباس محمود العقاد)

شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، كتاب الهلال عام 1972.

مراجعات في الآداب والفنون ط1 دار الكتاب العربي بيروت عام 1966 .

مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى لآلى الفكر ط دار المعارف عام 1992.

ابن الرومى حياته من شعره ، ط . دار الهلال العدد 214 يناير 1969 .

مطالعات في الكتب والحياة .القاهرة عام 1924 .

ديوان العقاد مطبعة المقتطف والمقطم عام 1928 .

عبقرية جيتى .ط مكتبة دار العروبة د . ت .

رواية قمبيز في الميزان ط . المجلة الجديدة د. ت .

العقاد (عباس محمود العقاد)والمازنى

الديوان في النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب ط 4 عام 1997 .

العكش (منير العكش)

أسئلة الشعر، ط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 نوفمبر 1979م .

علوش (د. سعيد علوش)

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،ط. دار الكتاب اللبنانى بيروت لبنان عام 1985م ص 118.

عياد (د . شكرى محمد عياد)

موسيقى الشعر العربى ط دار المعرفة الجامعية القاهرة عام 1968 .

موقف من البنيوية : مجلة فصول ،المجلد الأول ، العدد الثانى ،يناير عام 1981 . الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) مجلة فصول المجلد 1 العدد الثانى يناير 1981

عيد (د. محمد رجاء عيد)

الشعر والنغم ط . دار الثقافة القاهرة عام 1975م .

الغذامى (د . عبد الله محمد الغذامى)

كيف نتذوق قصيدة حديثة ، مجلة فصول مجلد 4 عدد 4 عام 1984 م .

فخر الدين (د . جودت فخر الدين)

شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجرى ط دار الآداب بيروت عام 1984 .

فضل (. د. صلاح فضل)

علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، عام 1992 .

نظرية البنائية في النقد الأدبي : ط دار الشروق القاهرة عام 1998م .

قاسم (د. عدنان حسين قاسم)

الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر ط . منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ط1 1981 .

قطب (سيد قطب)

النقد الأدبي ط4 دار الفكر بيروت د. ت .

القط (د. عبد القادر القط)

قضايا ومواقف ، ط الهيئة العامة للتأليف والنشر عام 1971 م .

ديوان ذكريات شباب – ط . مكتبة مصر عام 1961 م .

القعود (د.عبد الرحمن القعود)

الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) .عالم المعرفة الكويت مارس 2002 الكتاب رقم 279.

القلماوى (د. سهير القلماوى)

النقد الأدبي ط 2 دار المعارف القاهرة عام 1959.

كامل (د . عصام خلف كامل)

الاتجاه السيميولوجى ونقد الشعر دار الصفا لطباعة بالمنيا عام 2002م .

كرم (أنطون غطاس كرم)

الرمزية والأدب العربي الحديث، ط . دار الكشاف بيروت عام 1949م .

كشيك (د . محمد كشيك)

إشكالية الشعر وإشكالية التلقى ـ مجلة إبداع العدد 4 السنة 3 إبريل 1985 م .

اللاذقانى (محيى الدين اللاذقانى)

القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية مجلة فصول المجلة 16 العدد 1 صيف 1997 .

المازنى (إبراهيم عبد القادر)

حصاد الهشيم ط . الدار القومية ، القاهرة عام 1961 ، و ط . دار الشعب عام 1969 م .

مقدمة ديوان المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام1959.

ديوان المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام 1959 م .

مبارك (د. حنون مبارك)

دروس في السيميائيات ،ط1 دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب عام 1987م .

محمد (د. شعبان عبد الحكيم محمد)

النقد الجمالى عند العرب ، رسالة دكتوراه مخطوط ، كلية آداب المنيا .

مرتاض (د. عبد الملك مرتاض)

مدخل في قراءة البنيوية - علامات في النقد الأدبي ، النادى الأدبي - جدة جمادى الأول 1419 هـ سبتمبر عام 1998م .

المرصفي (حسين المرصفي)

الوسيلة الأدبية ط مطبعة المدارس الملكية سنة 1292 هـ .

المسدى (عبد السلام المسدى)

الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسنى في نقد الأدب)، ط الدار العربية للكتاب،ط 2، 1982 . و ط . الدار العربية للكتاب ليبيا تونس عام 1977م

مصلوح (د . سعد مصلوح)

مسألة البديل العروضى للخليل – مجلة فصول ج2 المجلد السادس يناير وفبراير و مارس 1986 .

مطر (محمد عفيفي مطر)

من دفتر الصمت دمشق وزارة الثقافة عام 1968 م .

مطران (خليل مطران)

المختار من شعر خليل مطران طبعة الهيئة العامة للكتاب عام 2003 .

مطلوب (د . أحمد مطلوب)

عبد القاهر الجرجانى وبلاغته طبعة وكالة المطبوعات بالكويت د . ت .

مفتاح (د . محمد مفتاح)

تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ط 4 . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب عام 2005 .

مدخل إلى قراءة النص الشعرى - المفاهيم معالم مجلة فصول المجلد 16 العدد 1 صيف 1997م .

مناع (د. هاشم صالح مناع)

بدايات في النقد الأدبي ط دار الفكر العربي بيروت عام 1994.

مندور (د. محمد مندور)

في الأدب والنقد دار نهضة مصر د. ت .

النقد المنهجى عند العرب دار نهضة مصر القاهرة عام 1972 .

د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1982 .

في الميزان الجديد مكتبة دار نهضة مصر د . ت .

النقد والنقاد المعاصرون ط دار نهضة مصر د. ت

الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1977 .

المنفلوطى (مصطفي لطفي المنفلوطى)

مختارات المنفلوطى ط 4 القاهرة عام 1954 .

ناصف (د . مصطفي ناصف)

نظرية المعنى في النقد العربي،ط. دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت د . ت

الصورة الأدبية ط . دار الأندلس د. ت .

نشأت (د. كمال نشأت)

أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربى الحديث ط دار الكاتب العربى القاهرة عام 1967

نعيمة (ميخائيل نعيمة)

الغربال ط . دار المعارف بمصر عام 1943 .

النويهى (د. محمد النويهى)

نفسية أبى نواس ط1 النهضة المصرية عام 1953 .

قضية الشعر الجديد ط دار الفكر والخانجى عام 1971 م .

هلال (د. محمد غنيمى هلال)

النقد الأدبى الحديث ط دار الثقافة دار العودة بيروت عام 1973.

هيكل (د. أحمد هيكل)

تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية) ط 3. دار المعارف د .ت

وادى (د. طه وادى)

جماليات القصيدة المعاصرة ، ط . الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان عام 2000.

وهبه(مجدى وهبه) وكامل المهندس

معجم المصطلحات في اللغة والأدب مكتبة لبنان بيروت ط2عام 1984 .

يوسف (د. خالد يوسف)

في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 عام 1987.

اليوسفي (محمد لطفي اليوسفي)

أسئلة الشعر ونداء الهوامش ، مجلة فصول ، المجلد 16 العدد الأول صيف 1997.

الموسوى (محسن جاسم الموسوى)

مرجعيات نقد الشعر - مجلة فصول – المجلد الامس عشر ، العدد الثالث خريف 1996 .

ثالثا : المراجع الأجنبية المترجمة :

أرسطو طاليس :

كتاب أرسطو طاليس في الشعر - نقل أبي بشر متى بن بونس القنائى من السيريانى إلى العربي - حققه مع ترجمة حديثه د. شكرى محمد عياد - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة 1967.

إليوت (ت . س . إليوت)

أرض الضياع ، ترجمة د.نبيل راغب ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1987 .

إيكو (امبرتو إيكو)

القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلى في النصوص الحكائية) ترجمة أنطون أبو زيد ـ ط المركز الثقافي الدار البيضاء ط1 عام 1996م.

بارت (رولان بارت)

النقد والحقيقة ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب مراجعة محمد برادة ـ ط الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء ط1، عام 1985م.

موت المؤلف ضمن دروس السيمولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، ط دار توبقال للنشر، ط الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1986 .

بيرجيرو

الأسلوبية- ترجمة: منذر عياش، ط دار الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، عام 1994 .

برادبرى (مالكوم برادبرى) وجميس ما كفارلن

الحداثة ج .1 ، ترجمة مؤيد فوزى حسن ط دار الإنماء الحضارى ط2 1995م

بيرمان (مارشال بيرمان)

حداثة التخلف : تجربة الحداثة ترجمة فاضل جتكر ، ط دار كنعان للدراسات والنشر ط1 1993 م .

جاتشيف (جيورجى جاتشيف)

الوعى و الفن ترجمة نوفل نيوف ط عالم المعرفة ، الكويت عام 1990 .

جارودى (روجيه جارودى)

واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، القاهرة ، دار الكاتب العربى عام 1968م .

جوف (فانسان جوف)

رولان بارت والأدب ترجمة محمد سويرتى ، ط أفريقيا الشرق ط1 عام 1994

راى (وليم راى)

المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية ـ ترجمة يوئيل يوسف عزيزط. دار المأمون بغداد ط1 1987م .

ريفاتير (مايكل ريفاتير)

دلائليات الشعر ، ترجمة ودراسة محمد معتصم ، ط . مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب عام 1997م ص 7.

سلدن (رامان سلدن)

النظرية الأدبية المعاصرة ،ترجمة د .جابر عصفور ، ط دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 عام 1991 .

سميث (شارلوت سيمور سميث)

موسوعة علم الإنسان – ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع ، إشراف محمد الجوهرى ، القاهرة ، المشروع القومى للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة

.كرومبى (لاسل آبر كرومبى)

قواعد النقد الأدبي ترجمة عوض محمد عوض ط لجنة التأليف والترجمة والنشر عام 1954.

لوفيفر (هنرى لوفيفر)

ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد،ط ابن رشد للطباعة والنشر ط1، 1983م .

ماركوز (هربرت ماركوز)

البعد الجمالى ترجمة جورج طرابيشى – ط دار الطليعة بيروت عام 1979.

هايمن (ستانلى هايمن)

النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم ط. دار الثقافة بيروت عام 1981 .

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى)

رابعا : مواقع على النت

http://ar.wikipedia.org/wiki/

http://ar.wikipedia.org/wiki /

http://www.saaid.net/feraq/mthahb/112.htm

http://www.saaid.net/feraq/mthahb/112.htm

http://www.annabaa.org/nbanews/62/152.htm

التعريف بالكاتب



شعبان عبد الحكيم محمد ناقد ، وأديب قصصي ، وشاعر مصري ، حصل على الدكتوراة في النقد الأدبي بتقدير مرتبة الشرف الأولى ، عن أطروحته (النقد الجمالى عند العرب) له أكثر من عشرين عملًا نقديًا ، منها : دورالاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النقدية عند العرب، نظرية التلقى في تراثنا النقدى والبلاغى ، الرواية العربية الجديدة ، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصى ، اتجاهات الرواية العربية من عام 1960 : 2010 م ، التجريب في فن القصة القصيرة - تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة – بدايات المسرح العربى – الغنائية والغموض في القصيدة الحديثة ، قراءة النص الشعرى قديما وحديثا ......الخ ،

واثنتا عشرة رواية منها : وقتلوا الدكتور أحمد ، يوم عاصف جدا ، العبور إلى الشاطىء الآخر ، دعوة مرفوضة ، في العمر بدل الضائع ، على الهواء مباشرة ، ترميم البيت القديم ومجموعتان قصصيتان : الرجل ذو الوجه القبيح وقصص أخرى ، شىء لم يكن ، وثلاثة دواوين شعرية :أوراق تنزف دما،

عزف على وتر مقطوع ، ترنيمات عاشق حزين ......فاز بجوائز عدة ، منها جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبي .
